türkiye yazıları

AYLIK DERGİ

SANAT DERGİLERİ

Aşağıdaki konuşma Doğan Hızlan, Tevfik Çavdar, Zeynep Oral ve Ahmet Say'ın çağrılı olduğu «Türkiye'de Sanat Dergileri» konulu açık oturumda A. Say'ın yaptığı konuşmanın özetidir.

Sevgili arkadaşlar, dostlar,

«Türkiye Yazıları» dergisi adına saygılar sunarım.

Konuşmama iki kısa alıntıyla başlamak istiyorum. Birincisi, Nadir Nadi'den. 19 Ekim 1980 tarihli Cumhuriyet'ten aldım.

«Yüksek tirajlı Türk basını bugün, bir tek istisnası ile büyük holdinglerle iç - içeleşmiş, sermayenin denetimi altına girmiş durumdadır.»

İkincisi ise, Mehmed Kemal'in yakınlarda çıkan bir fıkra yazısından. Belki çoğumuz anımsarız bu sözleri, ama ben burada aynen yinelemekte yarar görüyorum.

Şöyle diyor Mehmed Kemal 9 Ocak 1981 tarihli fıkrasının bir yerinde:

«Sermayeci basın yan gelir kuruluşları ile alabildiğine gelişmiştir. (...) Sermayeci basın sanat ve edebiyat dallarına da el atmıştır. Bu dalı denetlemek ve güdümünde tutmak için kendine yatkın yazar ve çizerleri de bulabilmektedir. Böylece yeni bir döneme daha giriyoruz.»

Bu iki kısa alıntı, kendi alanlarında gerçekten yetkili saydığımız kalem sahiplerinin vargılarını içeriyor. Birincisi üzerinde durmaya gerek yok sanıyorum. Yüksek tirajlı basının büyük sermaye ile iç - içe olduğunu, bu ba-

«ankara» romanı

bedreddin sorunu

prof. tekin: bir örnek türk resim eleştirisi

yazarı düşünürken

sen kadınım

oysa yazmalıydım

anılara batık günler

mahmut cûda'nın karikatürleri

SAYI : 47
ŞUBAT 1981/50 TL.

sın organlarını doğrudan doğruya holdinglerin yönettiğini içimizde bilmeyen yoktur.

Mehmed Kemal'in çok özet biçimde verdiği yargıyı ise ele alıp incelemek gerekiyor. Çünkü bu sözlerin maddi gerekçeleri vardır. Yani, «sermayeci basın, sanat ve edebiyat dallalarına da el atmıştır. Bu dalı denetlemek ve güdümünde tutmak için...» diye başlayan sözler, şu anda aramızda mensupları da bulunan kimi dergilerin yayın yaşamına başlamasından kaynaklanmış görünmektedir. Bilindiği gibi, bu dergiler, «Milliyet Sanat», «Gösteri» ve «Sanat Olayı» dergileridir.

Konumuz «Türkiye'de Sanat Dergileri» olduğuna göre, son birkaç aydan beri büyük sermayenin desteğinde çıkartılan bu üç sanat dergisinin varlığı, Türkiye'de dergiciliğin boyutlarını değiştirdiği kadar, konumuzun konumunu da ister istemez değiştirmektedir.

Önce şu gerçeği saptayalım: Adı geçen bu dergilerin üçü de, baskı tekniğine (ki tirajlarının yüksekliğini de belirler). dağıtım olanaklarına, kitlelere duyurabilmek amacıyla uyguladıkları reklam yöntemlerine, kullandıkları profesyonel kadrolara bakılırsa, büyük sermaye tarafından çıkartılmakta, ya da büyük sermaye desteğinde çıkartılmaktadırlar. Bilindiği gibi, televizyon ekranında gösterilen reklamlar 1 Ocak 1981 tarihinden başlayarak saniyesi on bin liradır ve TRT on saniyeden az reklam kabul etmememektedir. Bu bir göstergedir. Milliyet Sanat, Gösteri ve Sanat Olayı, yüz binlerce lirayı her sayı sadece reklam yapmak için harcayabildiğine göre, olay, sıradan bir dergicilik olayını çok aşmıştır ve bu tür dergiler belli ki sermaye desteğinde yayımlanmaktadır.

Bu dergilerin büyük sermayeyi gerektirdiğini başka göstergelerle de açıklamanın burada zaman yitirmek olduğunu sanıyorum. Olay ortadadır, hiç kuşku duymadan saptayabiliriz ki, «büyük sermaye, sanat ve edebiyat dallarına da el atmıştır. Bu dalı denetlemek, güdümlemek isteğindedir.»

Sermayenin sanat - edebiyat dalına el atması ne demektir? Bu sorunun tek ve yalın bir yanıtı vardır: Sanat ürünü, edebiyat ürünü de artık meta'laşmış demektir. Yani, edebiyat ürününün de artık bir pazarı var demektir. «Sanat için sanat» akımı, artık «para için sanat» akımı durumune gelmiş demektir. «Her şeyin para ile alınıp satıldığı bir çağda, sanatın da satın alınan bir nesne haline gelmesinde şaşılacak ne var?» (1)

Sorun böyle konduğunda, meta'laşmış bulunan edebiyat dergiciliğinin özünü ve biçimini belirleyen kurallar bütünü, kapitalist sistemin kurallar bütününden başka şey değildir ve olamaz. Kapitalizmin başlıca belirleyici kuralı ise kâr maksimizasyonudur. «Kapitalizmin kâr mantığı, her türlü şeyin (mal, emek, statü vb.) kâr amacıyla alınıp satılmasını gerektirir. Böyle bir toplumda doğaldır ki bilim, sanat, eğitim vb. gibi kültür ürünleri de bu bağlamın dışında kalamaz. Bugün tekeller, bilim ve teknolojinin mal, hizmet ve propaganda üretmekteki maksimum etkinliklerini kestirimleyip, bilim adamları ve teknolojiyi tekellerine almışlardır.» (2)

Sanat ve edebiyat ürünlerinin de, tekelleşmeye yönelik sermayeci basın tarafından denetim altına alınmayacağının güvencesi var mıdır? Bugün, sanat edebiyat alanında, yetkinliğini tanıtlamış olan arkadaşların yönetimi ve dolayısıyla güvencesindeki dergilerin, yarın kimlerin eline geçeceği ve nasıl güdümleneceği belli midir?

Arkadaşlar, burada önemli bir nokta üzerinde durmalıyız: Bizce sorun, sermayenin çıkarttığı dergileri kimlerin yönettiği değildir. Bu yönetmen arkadaşlar (evet özellikle Ülkü Tamer ve Doğan Hızlan dostlarımızı kastediyorum), onlar, benim söylediklerimi en az benim kadar bilebilecek kişilerdir; düşüncede, yaratıda kendilerini yıllardan beri tanıtlamışlardır; bir sanat edebiyat dergisini güzelce yönetebilirler. Ama sorun bu değildir. Kişiler ve kadrolar değildir. Asıl sorun, sermaye tarafından çıkartılan sanat - edebiyat dergilerinin nasıl güdümlenmek zorunda olduğu ve bu güdümlenişin belli bir süreç içinde kazandığı sistematik özdür. Yetenekli kadrolar, ileri insanlıktan yana olan kadrolar, diyelim ki en azından burjuva hümanizminden yana olan kişi ve kadrolar, sermayenin getirdiği bu sistematiğin yasalarına karşı çıkarlarsa, kısa zamanda tasfiye olurlar. Tabiî ki direnirlerse tasfiye olurlar; eğer direnmezlerse, doğrudan doğruya sermayenin bu alandaki temsilcileri durumunu düşüp, tüm ileri - insancıl özelliklerini yitirirler.

Onun için biz burada kişileri ve kadroları bir yana koyup, sorunun özü üzerinde durmak zorundayız. Konuyu kişiselliğe indirgemek, sorunu saptırmak anlamına gelmektedir; bu çok açık.

Nedir anamalcı sistemde sanat - edebiyat olayının özü?

Sermayenin gözünde, bir sanat yapıtı neye göre, hangi ölçülere göre «güzel» ve «olağanüstü» olarak değerlendirilecektir? Sisteme göre, «Bir insanın, bir manzara resminin, bir müzik parçasının «fevkalâde» olarak değerlendirilmesi de, bu gibi şeylerin belirli özelliklerine göre değil, piyasa başarısına, maliyetine, en son meraklarla ilişkili olup olmadığına, yeniliğine, getireceği «neşe» ve dinlendirme özelliklerine göre yapılır». (3)

Şimdi düşünelim: Böyle özelliklere göre biçimlenmiş olan bir yapıtın «yaratı» ile, gerçek «sanat» ile uzaktan yakından ilişkisi olabilir mi? Bu özelliklere göre yapıtını hazırlamış olan sözde sanatçı, halkla olan bağını çoktan kopartmış demektir. Jean Freville bu sözde sanatçılar için şunları söylüyor:

«Sözüm ona, keyfine göre yazmakta ve resmetmekte özgür olduğunu bildiren sanatçı, gerçekte **pazar** için yazmaya ve resmetmeye başlar. Yarattığı eser, zorunlu mallardan daha güç satılabilen bir meta haline gelir. Artık sanatçının, tuvalleri süpekülasyon eşyası sayan tablo satıcısını, kitaba eczacılıkla ilgili bir ürün, bir ilaç gibi bakan yayımcıyı, her çeşit orijinalliğin ve sanatsal devrimciliğin düşmanı olan (...) müşteriyi memnun etmesi gerekir. Böylece, paranın özgürlük anlamına geldiği ve kişiye egemenlik sağladığı bir toplumda yaşamak için düşünce üreticisi (yani sanat adamı), köleleşmek zorunda kalır.» (4)

Freville, birkaç cümle ileride, sistemin sanata sırt çevirdiğini belirttikten sonra, konumuz açısından şu can alıcı cümleyi de ekliyor:

Sisteme karşı «sanatçının her baş kaldırması, — kapitalizmin hayatî

(Devamı 35. Sayfada)

bu sayıda

mahmut cûda'nın karikatürleri

TÜRKİYE YAZILARI / Sahibi ve Sorumlusu : Ahmet Say / Yönetim yeri : Selânik Cad. 7, Kat 1, Kızılay - Ankara / Yazışma ve havale adresi : P. K. 387 - Kızılay, Ankara / Yıllık abone : 420 lira, altı aylık : 250 lira. İşçi, köylü, öğrenci ve öğretmen için yıllık 350 lira, altı aylık 200 lira. ABD için 50 öbür ülkeler için 40 Amerikan doları / Kapak : Sait Maden / İstanbul dağıtımı Say Dağıtım / Ankara dağıtımı : Özel / Ege dağıtımı : Aydın Kitabevi / Temsilcilikler dağıtımı : Türkiye Yazıları / İlan Tarifesi : Tam sayfa 10.000 TL. Yarım sayfa 5000 TL. / Dizgi, baskı, cilt : ŞAFAK Matbaası, tel. : 29 57 84, ANKARA

inceleme

Şeyh Bedreddin Sorunu (I)

Cemil Yener

Bu İncelemenin Ereği ve Yöntemi Üzerine

Varidât adlı çevirim 1970 te basılmıştı.(1) Çevirinin başına, Şeyh Bedreddin ve Varidat'ı üzerine ufak bir inceleme eklemiştim. Bildiğime göre, 1970 ten bu yana, tarihsel ve toplumsal konuları içeren yayımlarda yer alan Şeyh Bedreddin'le ilgili bölümlerle, çeşitli dergi ve gazetelerde çıkan yazılar dışında, doğrudan doğruya Şeyh Bedreddin'i konu edinen aşağıdaki inceleme yapıtları yayımlandı:

1. Necdet Kurdakul, Bütün yönleriyle Bedreddin, İstanbul, 1977

2. Nedim Gürsel, Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine, İst. 1978 (Nazım Hikmet'in Destanı'nı yorumlama ve inceleme)

3. Vecihi Timuroğlu, Varidat, Ankara, 1979

4. İsmet Zeki Eyüboğlu, Şeyh Bedreddin ve Varidat, İstanbul, 1980

Gerek bu yapıtlarda, gerekse daha önce yayımlanmış olan incelemelerde, Şeyh Bedreddin'in yaşantısı, eylemi ve düşünceleri üzerine, birbirine koşut, ya da karşıt birçok şeyler söylenmiş, yorumlar yapılmış. Bunları bütünüyle yinelemenin gerekli olmadığı kanısındayım. Ereğim, Bedreddin üzerine söylenenler ile, kaynakların verileri arasında karşılaştırmalar yaparak, sorunu aydınlatmaya katkıda bulunmaktır.

Şeyh Bedreddin'in devrimci bir düşünür olduğu söz götürmez bir gerçektir. Devrimciyi, kendi çağında yan tutmadan anlatmak için çok erdemli ve yürekli olmak gerekir. Bu bakımdan, tarihsel kaynakların Bedreddin üzerine verdiği bilgileri ince eleyip sık dokuyarak irdelemek, tek bir kaynaktan gelen bilgiyi kuşku ile karşılamak, birbirleri ile ilişkisi olan kaynaklardan gelen bilgi benzeşmesine de pek güvenmemek gerek.

Etkilemeler ve etkilenmeler, çok kez birbirine yakın çağlar, ya da yöreler arasına özgüymüş gibi düşünülür. Oysa birbiriyle hiçbir yakınlığı bulunmayan çağlar ve yörelerdeki toplum olguları arasında birçok etkilerin bulunduğu saptanmıştır. Çünkü yüzyılların bile silip süpüremediği inançlar, gelenek ve görenekler, çağları aşarak varlığını sürdürürler. Dolayısıyla, toplumsal olguları incelerken çağların ve çevrelerin dar sınırları içinde dönüp dolaşmak yetersizdir. Birçok toplum olgularının kökü, çok uzaklarda, çağlar ve ülkeler ötesinde bulunabilir. Kimi kez de insan doğasının derinliklerinde.

Tarihsel ve toplumsal bilgi kaynaklarında önemsiz, uğraşımız olan konu ile hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen kimi olgulara ve durumlara rastlar, üzerinde durmadan geçeriz. Bu kaynakları birkaç kez gözden geçirdiğimizde, belleğimizde biriken olgular ve durumlar yan yana gelir, Böylece, aralarında bir ilişki bulunup bulunmadığı belirmeye başlar.

İncelemede izlediğim yöntem, Şeyh Bedreddin ile çağı üzerinde bilgi veren sınırlı kaynakları, özenle ve döne döne gözden geçirmek, aldığım notlarla, belleğimde biriken bilgiler arasında karşılaştırmalar yaparak bir sonuca varmaya çalışmaktır.

Çalışmalarımda, Şeyh Bedreddin olayının kimi yönlerine ışık tutan güçlü kanıtlar elde ettiğimi sanıyorum. Bunun, kesin sonuçlara vardığım savlaması sayılmayacağını umarım.

Şeyh Bedreddin'in Önemi

Ölümü üzerinden 560 yıl geçmesine karşın, Şeyh Bedreddin'in kimi bölgeler halkları arasında anıları yaşamakta, etkileri sürmekte, insan, toplum, Tanrı ve doğa üzerine ileri sürdüğü görüşler ise bilim ve düşünü çevrelerince tartışma ve inceleme konusu olagelmektedir.

Tarih boyunca zaman zaman ve yer yer kovuşturmalara uğrayan Bedreddinciliğin ve Bedreddincilerin inançları ve eylemleri üzerine açık bir bilgi yok elimizde. Doğuş çağındaki ırası (karakteri) bir yana, günümüzdeki Bedreddinciliğin bile ne olduğunu bilmiyoruz. Bu konuda yapılmış bir incelemeye de rastlamadım. Ancak Bedreddinciliğin, Osmanlı'dan ve Osmanlı'yı tarihi boyunca kıskıvrak bağlayıp, her türlü gelişmesine engel olan medreseden çok ayrımlı, çok daha hoşgörülü, insancıl ve dayanışmalı bir dizge olduğu kuşkusuzdur. Çünkü medrese ile hiçbir ilişkisi bulunmayan Alevi köylüler ve göçebeler arasında benimsenmiş ve yayılmıştır.

Medrese bağnazlığının katı kuralları içinde devinen Osmanlı, tarihi boyunca her türlü yeniliğe, dola-

yısıyla yeniliğin kaynağı olan düşünüye ve felsefeye karşı acımasız davranmış, egemen olduğu yörelerde yenilik kıpırdamalarını kıyasıya ezerek, altı yüzyılı aşkın egemenliği süresince ülkesini bir ortaçağ karanlığı içinde yaşatmıştır. Şeyh Bedreddin'in önemi, bu yüzyılların karanlığı içinde tek tek ışık olmasına dayanıyor.

Söz ve düşünü özgürlüğü olmadıkça, araştırma ve inceleme de yapılamaz. Bu yüzden, Osmanlı'nın Tanzimat'a değin geçen yüzyılları boyunca insan ve toplum sorunları üzerine bir düşünü yapıtı yazılamamıştır.

Tarih ve yaşamca (biyografya) yazarları, yer yer Bedreddin'e ve giriştiği devinime birkaç kınama ve kargıma (lanetleme) tümcesiyle değinip geçerler. Bunların çoğu, öncellerinin (seleflerinin) söylediklerini değişik biçimlerde yinelemekten öteye gitmez. Bağnaz bir toplumun kargımadığı kişi, gerçek büyük olamaz kanımca.

Bununla birlikte yüzyıllar içinde, korkulu görüşleriyle, yapmak istediği devrimden söz etmeden, Bedreddin'i saygı ile anan sağduyulu kimseler de yok değildir.

Tanzimat'la gelen sınırlı düşün özgürlüğü de Bedreddin'i kınama ve kargıma geleneğini etkilememiş, çağın tanınmış yazarları (Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi.. vb.) Bedreddin'den söz ederken, eski saray tarihçilerinin yolllarını izlemişlerdir. Çünkü Tanzimatçılar da medrese eğitimiyle yetişmiş kişilerdi.

Sanıyorum ki ülkemizde Şeyh Bedreddin övgüsü, yeryüzünde toplumcu akımın hızlandığı 20. yy. da başlamış ve öncülüğünü Nizancı Murat Bey, Tarih-i Ebü'l-Faruk adlı kitabında yapmıştır (1909). Ancak Murat Beyin övgüsü de, öncekilerinin yergileri gibi, soyut kanılardır. Savlamalar (iddialar) kanıtlanmamıştır.

Yapıtlarını ve tarihsel belgeleri değerlendirerek, Bedreddin üzerine ilk incelemeyi, Cumhuriyet döneminin diyanet işleri başkanlarından Şerafeddin Yaltkaya yapmıştır. Şeyhi, ağır bir dille kınayıp inançsızlıkla suçlamasına karşın, Yaltkaya onun yeteneğini, geniş bilgisini, fıkıh(2) alanındaki özgür görüşlerini över: «Bu zat, her ne olursa olsun en evvel bir fakihtir (fıkıhçıdır). Hem de yalnız mesaili hıfz ve nakl ve rivayet eden (sorunları ezberleyen, aktaran ve anlatan) alelade bir fakih olmayup (......) sayfaları kendi şahsiyet-i fıkhiyyesiyle (fıkıh bilgini kişiliğiyle) doldurmuş bir fakih-i müçtehittir(3)»(4) der. Şeyhin feylesof yönünü belirtmek için de, Mısır'da iken yakın ilişki kurduğu Şeyh Hüseyin Ahlati'nin feylesof yaradılışlı olduğunu anlatır ve: «Şeyh Bedreddin'e de zaten feylesof olmayan bir şeyh kâfi gelmez.» der. Agy. S. 13.

Yine Yaltkaya, İslâm Ansiklopedisi'nin Bedreddin Simavî maddesinde de övgülü sözler kullanmıştır Bedreddin için: «Bedreddin'in, zamanının alimleri arasında pek mümtaz (seçkin) bir yeri vardır.» «Ebussuud'un babası Musluhuddin Yavsi, Bursalı İsmail Hakkı, Şeyhin kimi düşüncelerini benimser.», «Şeytan ve melek hakkındaki düşünceleri oldukça ileridir. Şeyhe göre insanı Hakk'a doğru götüren her şey melek ve rahmandır (yargılayıcıdır) ve aksine sürükleyen ve insanın damarlarında dolaşan şehvani (cinsel) kuvvetler ise şeytandır.» Şeyh Bedreddin'in, Camiu'l-Fusuleyn adlı yapıtı için şöyle konuşur: «Bu eserinde de Şeyh'in tamamiyle kendi şahsiyetini aksettiren (......) serbest düşünceleri vardır. Bazı alimler, şeyh'in bu eserini hayli tenkit etmiş olmakla beraber, birçok noktalarda da Bedreddin'in içtihatlarındaki (savlarındaki) isabetleri (doğrulukları) alkışlamaktan kendilerini alamamışlardır.»

Kanuni çağının yaşamca yazarı Taşköprülüzade, Şakayık-ı Numaniyye adlı yapıtında Bedreddin'in, İran'da Timur katında yapılan bilimsel bir tartışmaya katılarak büyük bir başarı kazandığını yazıyor. Ş. Yaltkaya, İran'ın tarihsel kaynaklarının bu tartışmadan söz ettiklerini, ancak Bedreddin'in adını anmadıklarını söyleyerek, bu suskunluğu İran-Osmanlı rekabetine bağlıyor. (Agy. S. 14)

Bir din adamı ve üniversite öğretim üyesi olan Ş. Yaltkaya'nın, tarih boyunca dinsizlikle suçlanmış, uçmağı, tamuyu, Tanrı istencini yokumsamış, iyelik ortaklığını gerçekleştirmek için girişimde bulunmuş bir insan üzerine daha övgülü konuşması beklenemezdi. Toplum içindeki yeri ve siyasal ürünü ancak bu kadarına elverirdi. Daha özgür olsaydı Bedreddin üzerine daha tatlı konuşacağı seziliyor sanırım. Yaltkaya'nın, Bedreddin'i övmesi iki bakımdan değerlidir: Yaltkaya, Şeyh'in inançlarına karşıdır ve onun yapıtlarını inceleme gücü olan sayılı bilginlerden biridir.

Yüzyıllar boyu Ş. Bedreddin'i kınayıp yerenlerin hemen hiçbiri, onun geniş bilgisini, büyük yeteneğini küçümseyememişlerdir.

Yaltkaya'dan bugüne değin Şeyh Bedreddin üzerine binlerce sayfalık yayım yapıldı. Nazım Hikmet'in 1935'lerde yayımlanan Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı ile Şeyh, sanat yapıtlarına da konu olmaya başladı. Orhan Asena'nın, Sivamnalı Şeyh Bedreddin oyunu 1968'lerde büyük ilgi görmüştü.

(Devam edecek)

(1) Cemil Yener, Varidât, İst. 1970 (Bu incelemede Varidât'tan yapılan alıntılar bu yapıttandır.)

(2) Fıkıh: İnsan davranışlarını ve insan - toplum ilişkilerini Müslümanlık kurallarına göre düzenleyen bilim dalı.

(3) Mehmet Şerefettin, Sımovna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin, İst. 1924, S. 40

(4) Müçtehit: Din konusunda bir mezhep kurabilecek ölçüde bilgili ve yetkili bilgin.

inceleme

1930'LARIN BAŞKENTİNİ ANLATAN ROMAN:

Ankara

Önder Şenyapılı

İlhami Soysal, bir görüşmemizde, «geçmişe özlem duymak yaşlanmanın belirtisidir» demişti bana. Doğruydu. Geçmişe özlem duymak, geçmişle övünmek, bugünün sorunlarını çözmüyor, bugünü değiştirmiyor. «Zenginin parası, züğürdün çenesini yorar» demişler. Geçmişteki başarılarla övünmek, onları özleyerek yakınmak da, bir anlamda «züğürt tesellisi» değil mi?..

Peki, geçmişe bakmanın, geçmişe eğilmenin yararlı bir yanı yok mu? Olmaz olur mu?! Geçmişi özlemek, geçmişle övünüp avunmak başka, «geçmişi bilip anlamak» başka. Geçmişle övünenlerin çoğu, genellikle, kuru bir şişinmeyle yetinenler. Geçmişte olup bitenleri sıralayanlar, sıraladıklarının neden olup bittiğini değerlendirmiyorlar, anlamaya yanaşmıyorlar bile. Bu tutum ise, «dün dündür, bugün bugündür» felsefesinin temelini oluşturuyor.

Geçmişte neler olup bittiğini anlayarak bilmek, bugünü biçimlendirme çabalarına yön verir. Dolayısıyla, geçmişi «geçmiş» diye görmemek, «işi bitmiş» diye almamak gerek. Dahası, geçmişi anlamak, bugünü anlamayı da kolaylaştırır. Çünkü, çok yalınç bir anlatımla, bugünler geçmişin sonucudur.

Geçmiş bu bilinçle incelenmezse, elbette ki, hiçbir anlamı kalmaz. Ya da şöyle denebilir: Bu bilinç yoksa, geçmişle bağlar tümüyle koparılır.

Türkiye'de söz konusu kopukluk yaşamın her alanında geçerli. Yazın alanında da. Oysa, geçmişteki yapıtların kimi, yaşanan günlerin karanlıkta kalmış yanlarını aydınlatıcı nitelik ve özellikler taşıyor.

Yakup Kadri'nin «Ankara»(*) adlı romanı bunlardan biri.

Kimileri, «ütopik» bir yapıt olduğu için «Ankara» nın önemini günden güne yitirdiğini söylüyorlarsa da, «Ankara» önemli bir yapıt.

Vurgulamalı mı bilmem: «Ankara»nın önemi, okuyanın anlatılanları hangi gözle değerlendirdiğine bağımlı.

* * *

1930'dan 1939'un sonuna dek 53 Türk romanı yayımlandı. Bunlardan üçü Yakup Kadri imzasını taşıyordu: 1932'de **«Yaban»**, 1934'te **«Ankara»**, 1937'de **«Bir Sürgün»**.

(*) Yakup Kadri: **ANKARA**, AKBA Kitapevi, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara 1934, 208 sayfa, 100 kuruş.

Yakup Kadri'nin «Ankara»dan önce yayımlanmış 9 yapıtı daha vardı. Bunlardan ikisi makaleler, ikisi küçük hikâyeler, beşi ise romandı. Romanları içinde en çok sözü edilen, üzerinde konuşulan, tartışılan 1932 yılında yayımlanan «Yaban» olmuştur. «Yaban»dan hemen iki yıl sonra yayımlanan «Ankara» romanı üzerinde ise pek durulmamıştır. Oysa, «Ankara», hem fiziksel bir yerleşimin, hem de bir toplumun nasıl değiştiğini anlatması dolayısıyla «belge» niteliği taşıyan önemli bir yapıttır.

* * *

«Ankara» üç bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, Milli Mücadele'nin yönetim merkezi olarak seçilmiş küçük bir Anadolu kasabası, 1921 Ankara'sı anlatılmaktadır. **«Bazı milliyetçi gazeteler, Türk milletinin kalbi Ankara'da çarpıyor; demekle çok doğru bir vakıayı ifade etmiş oluyorlardı. Bu bir edebiyat değil, bu bir mecaz değil, bu, aka ak, karaya kara demek gibi reel bir ifade idi»** (S. 11 - 12) o dönemde, yani 1921 yılında. **«Hele son zamanlar, ecnebi işgali altında bir zından haline giren İstanbul'da, bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanışta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve bu gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihninde zaten bir hayal ülkesi olarak yaşıyan bu yeri âdeta bir masal iklimi haline sokmuştu.»** (S. 11) Bu kadarla da bitmiyordu. **«Bundan başka, İstanbul'da, Ankara'ya gidenin ehemmiyeti o kadar artıyor, o kadar artıyordu ki, âdeta mukaddes şeyler arasına giriyordu. Kadın veya erkek, Ankaraya giden kimseler, İstanbollulara, millî hareket kahramanları mertebesine ermiş gibi geliyordu.»** (S. 12)

Milli Mücadele döneminin Ankara'sı bir efsane yerleşmedir ama, altı üstü bir köydür. Gelenleri, yurdun dört bir yanından göçenleri barındırmak bir sorundur. Yakup Kadri'nin romanındaki baş kahraman Selma Hanımın kocası, eşinden önce Ankara'ya göçetmiştir.

«Nazif, onsuz altı aydır neler çektiğini anlattı. İlk günler, Taşhan diye bir otelde yatıp kalkmıştı. Bu otelin her odasında, biribirine yabancı, enaz dört beş müşteri vardı. Kimi somyesi bir hamak gibi sarkmış, demiri pas tutmuş ve her parçası ayrı bir gıcırtı ile ses çıkaran karyolalarda, kimi yalın kat yer yataklarında... Bazı zamanlar, koridorlarda da yatanlar gö-

rülürmüş. Nazif, kaç defa bunların üstünden atlıyarak gidip gelmiş.

Taşhan'dan sonra bir müddet bekâr arkadaşlarından birinin evinde misafir olmuş, fakat, bütün işlerini kendisi görmek şartiyle... Sabahları yüzünü yıkayabilmek için çeşmeden su taşırmış, yatağını kendi toplayıp kendi açarmış; çamaşırlarını çok defa kendi eliyle yıkadığı olmuş. Daha sonra, büyük talih... Bir yahudi evinde pansiyon bulmuş. Karısına :

— Bilmezsin, dedi; bu, Ankara'da yaşıyan bir adam için nedemektir. Bir yahudi evinde pansiyon... Ankara'da bunun fevkinde bir ikbal hatırdan geçmez. (S. 13 - 14)

Bir «yabancı»yı evinde barındırmak, ancak azınlık ailelerin yapabileceği bir şey. Çünkü, Ankara'ya yeni gelenleri yerli halk pek sevmemektedir. Çünkü, yeni gelenler geleneksel Anadolu yaşamına aykırı tutum ve davranışlar içersindedirler. Vâlâ Nurettin Vâ-Nu şöyle anlatıyor(1) :

«...Ankara'nın sevimsizliği, (muazzam bir yangın felaketine uğradığından) benzersizdi. Ahali bakımından da zeytinyağla sirke karışmazlığı... Şehir idare merkezi hâline geldiğinden, buraya memurlar dolmuştu. Sokaklarda her halleriyle yerli halktan ayrılıyorlardı. Zeytinyağı gibi üste çıkmak gayretindeydiler. Yerli halk ise onlara sirke kadar ekşiydi.»

Yakup Kadri, «Ankara» romanında bu bağdaşmazlığı, bu kültür ayrımlaşmasından kaynaklanan karşıtlığı sık sık dile getirmiştir.

1921 Ankara'sı sokaklarında manda sürüleri, biribirileriyle itişerek, söğüşe döğüşe biribirilerinin suratına kaba küfürler ve iğrenç kelimeler savuran kimi yarım pabuçlu, kimi takunyalı, kimi de büsbütün yalınayak çocuklar ve üstleri başları pejmürde bir takım çıkınlı, çuvallı, sepetli, bohçalı, birer gölge hüznüyle duvar diplerinden teker teker geçerek evlerine, sanki, bir tehlikeden kaçar gibi giriveren, biribirilerine rasladıklarında selamlaşmayan, aşnalık ve muhabbet etmeyen, her birinin öbüründen gizlemeğe çalıştığı bir kederi, bir endişesi var gibi gelen adamların dolaştığı bir yerleşmedir. (S. 23 - 24) Bir takım dolambaçlı sokaklardan, hiç insan eli değmemiş kır yollarından, tepelerden geçerek Etlik'e gidilir. (S. 26) Cebeci'den derhal kır başlar. (S. 49) Çankaya o kadar serindir ki, akşam üstü dışarda pardesüsüz durulmaz. (S. 51)

«Ankara'yı küçücük bir yer mi sandınız? Sizi, daha nerelere götüreceğim. Bu caddenin ucunda Dikmen diye bir yer vardır, o kadar **pitoresk**tir ki... Bir başka günde göle gideriz. Ördek avuna...» (S. 51)

(...)

«Her üçü de bir hizada yanyana yürüyorlardı. Selma Hanım, iki erkeğin arasında idi. Böyle konuşarak epeyce geniş bir boş sahayı geçtiler. Bir küçük tahta köprü, bir kır yolu ve bunun dönemecinde, birdenbire yeşil bir sırtın, tatlı ve yumuşak çizgileri görünüyor. Binbaşı Hakkı Bey :

— İşte Çankaya... dedi.

Bunu demesiyle atların, iki tarafı yabangülleriyle bezenmiş bir hendek içine dalması bir oldu. İri, ateşin ve sık yabangülleri... Selma Hanım :

— Aman, ne güzel, ne güzel... diye haykırdı.

Hakkı Bey :

— Ta yukarıya kadar, yol, hep böyledir, dedi.

— A, bu bir yol mu?

— Ne zannettiniz ya?

— Ben kendimizi, bir bağın hendeği içinde sanmıştım.

Gerçi bu yol o kadar dardı ki, iki hayvan yanyana ancak sığışabiliyordu. (S. 52)

(...)

Derken, bir küçük kavak korusunun içine girdiler. Bunun ortasından ince ve berrak bir su akıyordu. Hakkı Bey buranın adını söyledi :



Vurguncunun paltosu

— Kavaklıdere — ve ilave etti — : İşte, Çankaya bu noktadan başlar.

Hakikaten, kavaklar arasından çıkılınca topoğrafiya değişiyor, hatırı sayılır bir dik yokuş başlıyordu. Bir tepeye doğru kıvrıla kıvrıla çıkan bu yokuşun her iki tarafında ağaçlıklı bağlar vardır ve bunların ortasında çıtaları kırmızıya boyanmış, kırmızı pencereli, kerpiçten bağevleri, tıpkı İYİP oyuncaklarını andıran mimarileriyle, süsleriyle manzaraya keskin bir hususiyet vermektedir. (S. 53)

(...)

Ve atını çevirip aşağıya, ovaya baktı. Bir geniş yayla parçası, bazı yerde yeşilimsi, bazı yerde sarımtırak ve ufuklara doğru mor renklerle dalga dalga alabildiğine uzanıyor, yayılıyordu... Göz, ilk bakıştan iytibaren bu toprak dalgalarını takip etmekten yorulur ve yüreğe bir ağır gurbet acısı çöker. Selma Hanımda da öyle oldu ve başını Ankara'dan yana çevirdi.

Ankara, taş ve toprak yığınlarından yapılmış bir kabataslak Ehramı andırıyordu. Ve Etlik'ten görünüşü gibi müteheyyiç değildi. Selma Hanım, yalnız yüksekliğin verdiği bir neşve içinde idi ve aşağıda bulunmadığına seviniyordu.

Bir müddet daha çıktılar. Şimdi, Çankaya'nın en yüksek bir noktasında idiler. Biraz ötede bir küçük yarın ucunda, kocaman ağaçlar arasından, kayalara yaslanmış dört köşe bir taş bina gözüküyordu. Binbaşı Hakkı Bey atını durdurdu ve eliyle o görülen binayı işaret ederek :

— İşte, Paşa'nın evi burası... dedi.

(...)

— Daha yeni naklettiler. Kira ile oturuyorlar, dedi.

Selma Hanım, bu binanın yanıbaşında bir küçük ev, onun biraz ötesinde bir büyük çadır görüyordu. Kocaman bir ağacın dibinde bir nefer nöbet bekliyordu. Derken, bir başka asker, çadırdan çıkıp taştan binaya doğru yürüdü.

Selma Hanımın gözünde bu manzara, adeta, **allegorik** bir mahiyet alıyordu. Öyle ki yüreğine ancak mübarek âbideler önünde hissedilen bir huşu çöktü. Bir müddet başını önüne iğip daldı ve başını tekrar kaldırıp etrafına baktığı vakit her yanı değişmiş buldu. Genç kadın bütün Ankara'yı, şimdi, başka türlü görüyordu.» (S. 53 - 54)

İşte 1921 yılında Ankara böyleydi. Ama, bir ulusun yaşamında yepyeni bir aşamayı simgeliyordu. Yazar, kahramanlarından birini, Birinci Bölümün sonuna doğru şöyle konuşturur :

«Hem de şanlı bir merhale. Doğrusu, bazen, başımıza çöken millî felaketi takdis edeceğim geliyor. Eğer böyle bir felakete uğramamış olsaydık, ben, şimdi, nerede ve ne idim? İstanbul'un herhangi bir mahallesinde, bir evin içinde, herhangi bir genç adam ki, gündelik hayatın kaygıları ve istikbale ait kısır tasavvurlar içinde bocalayıp durur. Halbuki, şimdi, burada, vatanın bu yeni bir şeyle kaynıyan göbeğinde, bütün bir milletin ıstırabiyle yaşıyan ve o ıstırabın içinde pişen bir bahtiyarım. Her sabah, uyanınca — inanır mısınız — Ankara'da bulunmanın şerefini duyarım. Burada, her sabah, benimle beraber bir millet uyanıyor ve kendisini selamete götürecek olan Kahramanın, başı ucunda, gülümseyerek durduğunu görüyor. İlk defa olarak, ömrümde ilk defa olarak, burada, kendi etimden, kendi kanımdan, kendi cevherimden bir cemaat içinde yaşadığımı hissediyorum. Haydi canım, burayı Göksu'ya benzetmek bir küfürdür. Burası: 1921 de Ankara'nın yanı başında akan bir dere kenarıdır. 1921 Ankarası. Hanımefendi, dört beş yıl sonra, bu basit cümle, size, Kitabımukaddes'ten bir ayet gibi gelecek, ve, buna karışmış olmak size, hayatınızın yegâne manası gibi görünecek.» (S. 68)

* * *

«**Ankara**»nın İkinci Bölümü, Selma Hanımın, üç yıl sonra, Yenişehir'de, yeni bir evde, yeni bir kocanın yanı başında uyanmasıyla başlar ve Cumhuriyetin onuncu yılına değin uzanan bir dönemin Ankara'sını anlatır.

«Genç kadın, gözlerini her açıp kapayışta, yatak odasının muslin brizbizli mustatil pençerelerinde, kübik tavanın yuvarlak halkalarına, içinde yattığı gülağacından karyolanın bal renkli cilasına, kuştüyü, ipek yüzlü yorganına, bizote aynalı mutantan gardrobuna, kuvafözüne ve kuvaföziin üstünde duran billurdan, gümüşten, halis bağadan tuvalet takımlarına bakarak, hakikatte bir rüyadan uyanmış mı olduğuna, yoksa, asıl şimdi mi bir rüyaya daldığına karar veremiyordu. Ve üç dört aydan beri, her sabah, bu, böyle oluyordu.» (S. 80)

Ankara, artık yeni Türkiye Cumhuriyetinin başkentidir. Ve hızla genişlemekte, yayılmaktadır : :

«Hele, Selma Hanım için, bu son yılların bir kasırgadan hiç farkı yoktu. Tacettin mahallesindeki eski evlilik hayatından, Keçiören bağlarında ilk sevriştikleri günlerden, Çankaya'daki bal aylarına ve oradan Yenişehir'de yaptırdıkları bu **Modern Konforlu** eve kadar geçen vakaların tezliğini ancak bir sinema makinesinin başdöndürücü hassasiyeti tesbit edebilirdi.» (S. 84 - 85)

Hızla gelişen **Yenişehir**'i yazar şöyle gözlemlemektedir :

«Yenişehir'de bütün evler, sanki, bir benlik ve banlikçilik kalesi gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve biribirinden enaz kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışardan bakan herhangi bir müşahit gözüne her şeyden evvel bir **egoisma** yuvası şeklinde görünür. Bellidir ki, burada ne bir cemaat, hattâ, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir. Bu yüzden, Yenişehir, daimî bir sessizlik ve ıssızlık içindedir. Bahçelerde bir tek çocuğun oynadığı görülmez; pencerelerden bir tek şarkı veya çalgı sesinin aksettiği işitilmez. Sokaklarda, gençliğe mahsus bir neşve ve şetaret nümayişine rasgelinmez. Yenişehir'de birçok nişanlılar, birçok yeni evliler vardır. Fakat, bunlar, nerelerde görüşürler, eğlenirler, oynaşırlar, sevişirler, hiç belli değildir. Burada, herkes, o kadar kendi içine, kendi kabuğuna çekilmiştir, herkes biribirinden öyle uzak ve çekingendir ki, ne bu evin ıstırabından öbür evin, ne bu ailenin şevk ve saadetinden öbür ailenin haberi olurdu.

Selma Hanım bu sovuk **atmosfer** içinde, Taceddin mahallesindeki eski hayatını ve eski tanıdıklarını hasretle aradığı zamanlar çoktur. Orada, hiç değilse; bir sefalet ve azap ortaklığı vardı ve hayat, orada, daha tuzlu biberli, daha karakterli, daha esaslı, daha insanî bir şeydi. Selma H. kendi kendine «Orada, hattâ mandalar bile daha cana yakındı.» derdi. Ve akşam üzer-

leri mektepten dönen afacan mahalle çocuklarının yaygaralarını tekrar duymak isterdi. (...)

Yeni Ankara, o eski Ankara'nın bir mütekâmil şekli olmak lâzımgelmez miydi? O millî bürkânın kızgın ateşinden bu buzdan şehir **maketi** nasıl çıkmıştı?» (s. 128 - 130)

Yakup Kadri, bu «**buzdan şehir maketi**»ni de uzun uzun anlatmaktadır :

«Yeni Ankara başdöndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhanın önünden Samanpazarına, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalar üzerinde, apartmanlar, evler, resmî binalar, sanki, yerden fışkırırcasına yükseliyordu. Bunların her biri yapanın bilgisine ve yaptıranın zevkine göre bir takım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine birden hâkim olan bir **exotique** mimarî tarzının sırıttığı da aşikârdı. Mesela, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmemek mümkün değildi. Biribirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında kurunuvustaî birer derebeği şatosunu andırıyordu.

Şehir içindeki, apartmanların, resmî binaların ise kadim Hint Racalarının saraylarından hiç farkı yoktu. Bazıları da, ogival pencereleri, yeşil renkli yıldız murabbalı saçaklariyle Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı gibi idi.

Lakin, bereket versin ki, ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan alan bu cereyan, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri yıkılmağa, **ogival** pencereler mustatil olmağa ve yeşilli yaldızlı saçaklar ortadan kalkmağa başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden adamların yüzleri gibi değişiyor, düzelip sadeleşiyordu. Fakat, bu modern zevki evlerin içine doğru sokulurken acayip bir tereddiye uğruyor, âdeta rokokolaşıyordu. Bir Macar sıvacı, duvarları, ıstampa nakışlarla boyamak modasını getirdi. Öbür taraftan Beyoğlu mobilyacıları, bu duvarların **estetiğinden** daha feci döşeme tarzlariyle, evlerin içini âdeta bir kâbus havasına buladılar.

Öyle ki, bu havada yaşıyanlar, miydesi fazla dolu iken uykuya yatmış kimseler gibi türlü fena rüyalara dalıyorlardı. Hele Murat Beyin köşkü bu çeşit evlerin en hayret verici örneklerinden biriydi. Onun için, burada, ne kendileri, ne misafir gelenler bir an ferah ve rahatlık duymuyorlar, tohaf bir iç sıkıntısına düşüyorlardı. Murat Bey, mütemadiyen odaların şeklini ve rengini değiştiriyor, mobilyaları, durmaksızın yeniliyordu. Dülgerler, doğramacılar, kaplamacılar, evin içinden bir lahza eksik olmuyordu. Tam her şey bitip, artık, Murat Bey büsbütün yerleşir gibi olurken, İstanbul'dan bir misafir veya Berlin'den bir mühendis geliyor, «Bunu böyle yapsaydınız daha iyi olurdu. Şu şekil buraya hiç uymamış.» diyor ve bu söz, bütün ev halkı için, haftalarca yeni bir tedirginliğe meydan açıyordu.

Lâkin, Murat Beyin banyosu bütün dillere destandı. Yatak odasının yanıbaşında bir büyük salon genişliğinde olan bu banyo yerden tavanına kadar mavi çinilerle kaplı idi. Teknesi, aynı renge çalar somaki mermerdendi. Aynı mermerden lavabonun **bizote** aynaları öyle bir teknikle yapılmıştı ki, banyonun neresine gitseniz, hep kendinizi onun içinde seyretmeniz mümkündü. Murat Bey, her sabah bu aynaların içinde, göbeğinin kaç santimetre indiğini gözleriyle ölçebiliyordu. Berlin'den getirttiği türlü türlü friksiyon ve masaj âletlerin ve daha bir sürü **hidroterapik** icatların birini bırakıp birini alıyor, bu suretle, çok defa öğlelere kadar banyoda kapanıp kaldığı oluyordu.

Evin hanımları, çoluk çocuk ise, banyonun kapalı kapısı önünde bir hayli bekledikten sonra ya yüzlerini yıkamaktan vazgeçiyorlar ve yahut, Murat Beyin annesi için yaptırdığı alaturka aptesanelerin musluklarına iltica ediyorlardı.

Murat Beyin annesi, zaten, bu muhteşem banyodan bir adım içeri atmıyor, ya kayıp düşmekten, ya kendini, her biri elektrikle işliyen o âletlere kaptırmaktan ve yahut da **otomatik** duşların anî bir fışkırışı altında ıslanmaktan korkuyordu.

Başına böyle bir şey gelmemiş de değildi. Bu banyo **instelasionu** olup bittikten sonra, o da bütün ev

Kurşun Yemiş Gibi

O bizim olan dağlarda
Kartallara yuva
Arılara petek olan
El sallayan gökyüzüne
Güneşe aya yıldızlara
Birer birer dokunan
Ve sesi
Kayalara yazılan
Tohumlara
Patlayan tomurcuklara
Böceklere kuşlara yazılan
Bir sen kaldın
Gitgide benim olan
Ve ördükçe
Korkuları çözülen
Gülüşü
İnce sevincine uyumlu
Ve hep
Öpülmeğe yakın duran
Uyandıran bir serinlik gibi
İçimi dolduran
Bir sen kaldın yüreğimde
Vurulmadan
Kurşun yemiş gibi yaşayan

Mehmet Kıyat

halkı gibi seyrine koşmuş ve burada her şeyin neye yaradığını tetkik ederken, hikmeti-vücudunu bir türlü anlıyamadığı yalak gibi bir şeyi kurcalamağa başlamış ve bunun tam ortasından fışkıran bir su, zavallı kadının nefesini tıkamıştı. Bu, Versaille'deki fıskiyeli havuzları andıran bir mutantan **bide** idi.

Buna mukabil Murat Beyin şeriki olan diğer bir müteahhidin evinde öyle bir şark salonu vardı ki, bütün Yenişehir, hiç değilse bunu görmek için, bir kere onun ziyaretine koşmuştu. Bu şark salonu aydınlığı, renkli bir tepe camından alıyordu. Altı metre boyunda ve yedi metre eninde bir acem halısı, sedef kakmalı bir parkenin dörtte üçünü ancak örtebiliyordu.

Bu halının rengine ve nakışlarına göre boyanmış duvarlar ayrıca türlü boyda ve her biri öbüründen kıymetli ipekten seccadelerle kaplı idi. Oyma rafların ve höcrelerin içi ise, bu şarkkârilikle hiç bir münasebeti olmayan ve fakat her biri eski bir ailenin mezadından alındığı belli olan bir takım vazolar, biblolar ve çanaklarla bezenmişti. Sedir biçiminde geniş ve derin kanepeler, koltuk ve tabureler yeşil zemin üzerine sırma işlemeli kumaşlarla kaplanmıştı.

Lâkin, bütün bunlar bahsetmek istediğimiz salonda, nihayet, herkesin evinde görülebilecek teferrüattandır. Müteahhidin şark salonu, asıl, her görenin içinde bir defa uzanıp yatmak arzusunu duyduğu bir nevi (höcle) ile tamamlanır. Bu höcle salonun ta dibindeki girintinin içine konulmuş geniş bir divandan ve bu divanın etrafını çerçeveliyen acayip bir dekordan ibaret olup, salonun öbür kısımlarından bir tül perde ile ayrılmıştır. Üstü balıkçıl kuşları, geniş yapraklı sunebatları ve bir takım isimsiz kızıl çiçeklerle işlenmiş bu filizli tül perde arkasında o dekor âdeta feerik bir mahiyet alıyordu. Bir defa, höcleyi olduğundan çok daha derin gösteriyor, sonra da **perspektifi** olan bir tablo veya bir tiyatro sahnesi haline sokuyordu. Hele, bunun tam ortasında aşağıya doğru sarkan büyük bir cami kandili kendisine sonradan eklenmiş mozaik camlariyle yandığı vakit, insanın ruhunu tatlı ve gizli bir safahat hulyasının raşeleriyle ürpertiyordu. O vakit, göze, divanın üstündeki renk renk, boy boy ipekli kuştüyü yastıkların her biri bir sevgilinin göğsü gibi yumuşak, sıcak ve munis geliyordu.

Gerçi, Hakkı Beylerde, ne Murat Beyin banyosundan, ne de şerikinin şark salonundan eser bulunmamakla beraber, gene her birinden bir şey vardı. Onlar da, önce, saçaklı, kuleli bir evde oturmakta idiler. Onlar da, her aile gibi sonradan, modern'e doğru bir istihale buhranına müptelâ oldular. Hattâ, Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, **kübiğin** ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştan başa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik **enstallasion**larına göre oyuklu binaların piştarı Hakkı Beyin evi oldu. Selma Hanımın kocası, bundan gizli bir iftihar duymaktadır. Hele Berlin'in veya Paris'in son mobilya sergi kataloğlarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, âdeta, bayramlıklariyle sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dişçi sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benziyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, **dresuvar**lar, ve nihayet, bütün bunların üzerlerine serpilmiş duran bir takım acayip, korkunç ve ihtilaçlı biblolar; çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üstünde sovuk bir klinik parıltısı...» (s. 108 - 111)

Anlatılanlardan varılan yargı şudur: Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara gösterişçi tüketimin doruğuna ulaştığı bir kenttir. Yeni inşa edilen konutlar barınma gereksinmesini gidermekten çok, sahibinin toplumsal konumunu (sosyal statüsünü) yüceltmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Hiçbir şey rahat, kolay yaşamak için değil, «göstermek» içindir. Akşam üzerleri danslı, briçli çay partileri, sabahlara dek süren «suvare»ler, balolar düzenlenmekte, erkekler karılarını «her kadından daha güzel, daha süslü ve daha iytibarda görmek yegâne emeli»ni (s. 89) göstermektedirler. «Kıyafet değişiminden sonra millî dava âdeta böyle bir **mondenlik iddiası** şekline girmişti»r. «Bir avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir avrupalı gibi dansetmek, bir avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada avrupalılar nezdinde, avrupalılar arasında muvaffak olmak (...) büyük bir zafer kazanmak gibi mühim görünüyordu.» (s. 89) Refah düzeyi yükseldikçe «bir takım aristokratik zevkler ve iytiyatlar» ediniliyordu. Örneğin, Selma Hanımın ikinci kocası, Millî Mücadele kahramanlarından Hakkı Bey, «Karısiyle kendi arasına bazı resmî kayıtlar koymak, ona hitap ederken (siz) demek, ona ancak, giyimli olarak görünmek ve ekser davetlere bir arada gitmemek, gidilen yerde daima ayrılığı muhafaza etmek gibi hareketlerle başlıyan bu kibar üslûbu, nihayet yatak odalarının ayrılmasiyle tamamlanmış bulunuyordu». (s. 127) «Avrupa adap ve muaşeretine dair ne kadar kitap» bulunabilirse alınıp okunuyor (s. 100) ama, «bu yerlere kadar iğilip kadın eli öpmelerin, bu konuşulan müddetçe şapkayı elde tutmaların ve her vesile ile reverans yapmaların ne kadar aykırı bir nezaket olduğu asıl avrupalı erkeklerin hal ve tavırları» (s. 99) görüldükten sonradır ki, daha iyi anlaşılıyordu.

Büyükler, balolara çocuklarını da getiriyorlar, bunların bir takım çığlıklar kopararak ve birbirlerini koşarak kovalamaları karşısında ana babalar yanındakilere, mahsus getirdiklerini söylüyorlardı: «Küçükten alışsınlar. Bizim gibi acemilik çekmesinler» diye açıklıyorlardı. (s. 97) Çocuklara İsviçreli mürebbiyeler bakıyor, bu mürebbiyeler, aynı zamanda karılar ve kızkardeşlere fransızca, dans, adabımuaşeret dersleri veriyorlardı. (s. 90) Servet sahipleri kendilerini ailesiyle birlikte sefarethanelere davet ettirmeğe uğraşıyor, evinde çalgılı danslı çay ziyaretleri düzenliyor ve otomobillerini her arabasız olanın emrine vermekle bir tür nüfuz ve saygınlık kazanmak istiyorlardı. (s 91) Gece kıyafetleri Beyoğlu'nun belli başlı mağazaları aracılığıyla Avrupa'ya ısmarlanıyordu. Ankara Palas'ın açıldığı yıl dans iskarpinlerinin fiatı üç dört katına çıkmıştı. «Gerçi, yeni çıkan (Adabı Muaşeret) kitabın-

da maskaratsız olmak şartiyle bağlı rugan iskarpinlere mesağ vardı. Lâkin, zerafetin en ileri şartlarını yerine getirmek asriliğin ihmal götürmez bir şiarı telakki olunuyordu.» (s. 92)

«Herkesin hayatına az çok refah ve saadet getiren inkilâp yıllarından hissesine hiç bir şey düşmemiş olan»lara acınıyordu. (s. 104) «Çoğu arsa spekülâsyonlariyle, komisionculukla, müteahhitlikle ve yahut bir takım yüksek sinekürlerle birden bire en geniş bir maişet seviyesine varmış insanlardan mürekkep bu muhitte, (...) çalışanlara pek rasgelinmiyordu. Böylelerine (çalışanlara)(*) kınayarak değilse bile herhalde acıyarak bakılıyordu.» (s. 131)

Ve toplum kesimleri arasındaki uçurum gittikçe daha derinleşiyordu. Yakup Kadri, bu uçurumu, bir romancıya özgü anlatımla, Ankara Palas'taki bir yılbaşı balosunu öykülüyerek sergilemektedir:

«Saat ondan iytibaren Ankara Palas'ın önü helecanlı bir canlılıkla harekete gelmeğe başladı. Polislerin beyaz eldivenli elleri, kuru soğuğa rağmen, kim bilir daha ne vakitten beri otelin kapısında birikmiş olan mütecessis halk kümelerini zorlukla açabiliyordu. İçleri birer mağaza cemekânı gibi aydınlatılmış hususî arabalar ve şık kira otomobilleri, buraya, şehrin dört bir köşesinden, durmaksızın, insan taşıyordu. Bu insanlar, arabaları, tam yayakaldırımının önüne yanaşınca, bir iki dakika süren bir tereddütten sonra ayaklarını basamaklara uzatıyorlar, ağır ağır yere inerek Ankara Palas'ın mermer merdivenlerine doğru ilerliyorlar ve kâh çifter, kâh üçer dörder, kadınlı erkekli gruplar halinde, bir müddet dış vestibülün ortasında birikiyorlardı.

Bunları, ağırlaştırılmış bir sinema şeridi gibi seyre dalan yerli ve köylüden mürekkep sokak kalabalığı için, hiç şüphesiz balo denilen şey burada başlıyor ve burada bitiyordu. Çünkü, bu kalabalık, otomobillerinden inip, merdivenlerden çıkan bu insanların içeriye girdikten sonra vestiyere yanaşıp palto ve şapkalarını nasıl bıraktıklarını ve oradan dans salonuna nasıl girdiklerini, artık, göremiyordu. Bundan ötesi, artık, faraziye ve muhayyelenin işi oluyordu.

Nitekim, bir köylü donu üstüne bir redingot eskisi giymiş ve bunun üstüne bir kuşak bağlamış, acayip kıyafetli bir adam yanındakine diyordu ki:

— Sen, sanki, buradan bir şey gördün mü sanıyorsun? He, he, he... Aklıma şaşayım.

Öbürü, siperi arkaya çevrilmiş kasketinin üstüne bir sarık geçmiş başını iki yana sallıyarak cevap veri-

Karşılık

1

Sen kurak bir toprağın susamışlığısın
Islak dağ kokardı sevenin gurbette mi?
—Bu kadınlar ayrılığın günlüğü
Kavuşunca ılıman bir iklim
Turnalar rüzgarıdır
Bir saz olurlar artık teline dokunacak.

—Yaşayamam ömrüne bir karşılık bulmasam:

2

Alacakaranlığın içinden gelecekler
Evlerin lambaları açık kalsın bu gece
Yakmak mı istediler? Neden olmasın?
Bir zamanlar böyle değildi ki gökyüzü.

El terlemiyor köleleştirilince, ağlıyordu
Ekmek güçlüdür yani çelişki
Elini sallamaksa bir veda sözcüğüdür,
Ağırlaştırır günlerin anlamını
Eskimişi yakacak bir yangını solumak.

Halk türküleri çağrılır başlanır sigaraya
Boğulmak pahasına taşınır sönmeyen düşünceler.
İnsanın ve toprağın bölüşülmesi
Güçlünün gülüşüdür. O zaman
Duman rengindeydi dünya.
Yıldız oymalıydı
Kuşların kanatlarıyla örselenen gökyüzü
Seller gibi toprağa dökülüşünü
İnsanlar dinliyordu.

Kaçaklar, süregelen yankıyı taşıyanlar
Hayatın öbür kıyısı. Buradan bakılınca
Geceler özlenmiştir
Koynuna girilen bir gelin olurdu.

Ay gider onlar yürür sular akardı
Kum olurdu her biri kum alacası olurdu
Köpük olurdu bir akarsuda
Koparılmadan kekik kokusu olurdu
Bozkırda kırağıydılar
Kış gelince binlerce kar tanesi.

Buharlaştırırdı onları da sevişmek
Denizdi onlar, denizden geleceklerdi
Beyazdılar, doludizgin bir yağmur.

Öylesine karanlık ki ortalık
Nedenine toprak ve su tutuştu
Yürüyen bir ateş onlar
Onlardan alıyor dünya demir rengini
Terin insanla ağlaşmasından gelirdi bu ses
Bu bıçak onların gözyaşıdır
Yüzleri bir tabanca kılıfı.
Kırmızıdır böyledir dünyanın ıslanması.

İşçilerin elleri yoktu köylülerinse yüzü
Bitecek olan budur ve hoşça kal gizlilik.

3

Bugün yardan haber geldi
Turnam türküsü yasak.

Veysel Çolak

yordu :

— İçeride ne yaparlar bilirim emme, söylemem; ve iki sıra bembeyaz dişlerini gösteren bir gülümsemeyle sırıtıyordu. Redingotlu adam, dirseğiyle kasketlinin böğrüne vurdu :

— Deyiver, be... Ne biliyon, aha deyiver...

— Deyemem..

Bunlar böyle badaşırken bir üçüncü söze karıştı. Bu tıknaz, babacan bir tipti :

— Ne var, bunu bilmeyecek, be? İşte, ben deyivereyim: :İçerde **tango** var; dedi.

Tango mu? Ne dedin, tango mu? He, he, he..

— Tango da kim oluyor ki?

Tıknaz adam, bunu, bir türlü anlatamıyordu. Çünkü, onun için **tango** kelimesinin ifade ettiği mana gayet müphem ve müphem olduğu kadar genişti. Bu, belki, bir âyinin, belki bir yemeğin, belki de bir çalgının adı idi. Belki de bir insanın adı olabilirdi. İşin içinden çıkamayacağını anlayınca o da sırıtmaya başladı. Tam bu sırada halkın içinden bir ses duyuldu :

— Aman allah, yaradana kurban olayım...

Bu, beyaz yün çoraplarının üstüne iki partal lastik geçirmiş ve bu lastikleri sicimle ayaklarına bağlamış, yarı külhanbeyi tavurlu bir delikanlı idi ve bu lafı, tam o esnada otelin merdivenlerinden çıkmakta olan şişman bir hanıma atıyordu. Bunun yanında duran bir köy imamı, koluyla delikanlıyı dürttü :

— Sus, oğlum, başına iş açarsın; dedi.

— Ne işi be? Şimdi hürriyet var. Herkes istediğini söylüyebilir. Anladın mı, sarmısak kafalı?

Hoca arkasına doğru çekildi. Fakat, çekilmesiyle öne doğru atılması bir oldu. Ayağı, yerde duran canlı bir şeye çarpmıştı. Bu yığın onun çarpmasiyle yavaş yavaş yukarı doğru uzamağa ve kanatları yarı açılmış bir kocaman, bir korkunç kuş şekli almağa başladı. Hoca, az kalsın, salavat getirip: «İn misin? Cin misin?» diye bağıracaktı. Lakin, gördü ki, bu, yorganına sarılmış bir köylüden başka bir şey değildir.

— Ülen, ne idiyon orada be?

Hocaya, ince, ince, bir sivri sinek vızıltısını andırır kadar ince bir ses cevap verdi :

— Bakırdım, bakırdım, uykum geldi. Birden bire bacaklarım tutmayıverdi. Olduğum yere yığılıp kalmışım.

Hoca aldırmadı. Tekrar Ankara Palas'ın kapısını seyre daldı. Fakat, yorganlı köylü gene uyuyup düşmemek cehtiyle konuşmak istiyordu. Belki de derdi vardı ve belki de hoca bu büyük şehirde ona ilk hitap eden adam olduğu için ona yüreğini açmak ihtiyacını duyuyordu :

— Sekiz saatlik yoldan gelirim; dedi. Handa bana yer vermediler. Bir kahveye gireyim, dedim, sokmadılar. Dolaşırken, karşıdan buranın ışıklarını gördüm. Bir de baktım, ahali toplanmış. Belki, bizim köylülerden birine rasgelirim dedim.

Hoca, gene hiç tınmadı. Köylü yaklaştı.

— Burada ne var ki? Ne iderler? diye sordu.

Hoca başını çevirmeksizin: :

— Balo var, balo... dedi.

Bu kelime köylüye neyi ifade etti? bilinmez. Lakin yorganlı adam kendi kendine söylenir gibi mırıldandı :

— Bu gecenin yarısında hep dolaşıp dururlar. Onlar da benim gibi bir garip mi, nedir? Yatacak yer mi ararlar?» (s. 93 - 95)

İçeriye girenler, ellerinde içki bardakları, dışardakiler hakkında konuşurlar :

«—... Kim bilir bizim için ne düşünürler? Neler söylerler? Onlar için, kapısından gördükleri bu âlem ne kadar esrarengiz şeylerle doludur?

— Yavaş yavaş onlar da öğrenecek, onlar da alışacak. Bu yeni hayatın iycapları onlarca da anlaşılır, açık ve basit şeyler haline gelecek.» (s. 96)

57 yaşını dolduran Cumhuriyet döneminde «bu yeni hayatın icapları» geniş bir nüfus kesimince halâ anlaşılabilmiş değildir. Çünkü, bir bölüm nüfusun yaşamı ile geniş bir nüfus kesiminin yaşamı arasındaki ayrımlar ortadan kaldırılabilmiş değildir. Bu ayrımların ortadan kalkabilmesi, her şeyden önce, herkesin ekonomik güç açısından eşitlenmesine bağlıdır. Yakup Kadri'nin değindiği gibi, «çoğu arsa spekülasyonlariyle, komisionculukla, müteahhitlikle ve yahut bir takım yüksek sinekürlerle **(işi az memuriyetler)** birden bire en geniş bir maişet seviyesine varmış insanlar» bugün de vardır ve çalışanlar, emekçiler tüm çabalarına karşın aynı gelir düzeyine ulaşamamaktadırlar. 57 yılda geniş yığınlar, hiç emek sarfetmeden ya da çok az çabayla büyük gelirler elde edenlerin kolay ve rahat para harcamalarına alışmıştır yalnızca.

Yüksek gelirlilerin yaşadığı kent kesimleriyle, yoksul ve dar gelirli halkın yaşadığı kent kesimleri arasında da, bugün olduğu gibi, 1930'ların Ankara'sında büyük bir ayrım vardır.

«Neşet Sabit'in yanından çıktıktan sonra, kendine, başını sokabilecek ucuzca bir yer bulmak için, Selma Hanımın düşündüğü ilk çare, gidip eski ev sahiplerini bulmak oldu. Bulunduğu noktadan, Taceddin mahallesine kadar yürümek, ona uzun bir iş gibi gelmiyordu. (...) Fakat, Çocuk Sarayı caddesini geçip de, kestirme olsun diye, Şengül hamamının dirseğinden Samanpazarı'na doğru giden eski, dar sokaklardan birine sapınca, bunun, o kadar kolay bir şey olmadığını anladı. Yamru, yumru taşlar, daha ilk adımlardan iytibaren, ince ve hafif iskarpinlerinin içinde, beş yıldan beri yalnız salonların parkeleri ve linoliumları üstünde dans etmeğe alışmış ayaklarını acıtmağa başlamıştı. Selma Hanım, bir taraftan da bu taşların diplerine sinmiş olan çamurlardan, çirkeflerden ve daha başka türlü pisliklerden sakınmağa çabalıyor ve onun içindir ki, yürüyüşü, âdeta, bir yaralı kuşun ittiratsız sıçrayışlarını andırıyordu.» (s. 139)

«Selma Hanım tahmini bir istikamete doğru birkaç yüz adım daha yürüdü. Fakat, buna, artık, ne yürümek, ne sekmek denilebilirdi. Bu acayip bir dansı, bir **blaek botom'**u andırıyordu. Derken, önüne tanıdığı bir camiin **silueti** çıktı. Artık yanılmıyordu. «Şimdi, dedi, yirmi adım ötedeki şu dirseği döneceğim ve bi-

(*) Bizim eklememiz.

zim eski sokak işte orada..» Lakin, o köşede, bütün sokak başını kaplayan bir geniş ve kirli su birikintisi hasıl olmuştu. Selma Hanım durdu. Karşı yakada, bir kadın, elindeki gaz tenekesini bu suya daldırıp çıkarıyordu. Hakkı Beyin haremi :

— Aman, hanım, o suyu ne yapacaksın? demekten kendini alamadı.

Kadın :

— Ne gerek yıkarız, dedi ve bunu söylüyerek elinde yarı yerine kadar dolu tenekesiyle sokağın içine daldı. Selma Hanım «O taraftan mutlaka bir geçit olacak.. dedi. Gerçi orada bir geçit vardı ama bunun üstünden yürümek büyük bir meharete muhtaçtı. Buraya, bir ucuna basılınca öbür ucu havaya kalkan ince ve uzun bir tahta uzatılmıştı. Selma Hanım, kerpiç duvarın delik deşiklerine tutunarak bu tohaf köprüyü geçti. Nihayet, bundan beş yıl evvelki evinin önüne gelmişti. Burada değişmiş hiç bir şey yoktu. Ev, ne daha ziyade eskimiş, ne de herhangi bir tamir görmüş gibiydi. Selma Hanım, acaba kendi oturdukları taraf boş mu, dolu mu diye pençerelere doğru başını kaldırınca, büyük şahnişin sırıklarından birinde bir kocaman çiviye asılı duran paçavra parçasını bile hâlâ yerinde sallanır gördü.

(...)

Avlu, gene eskisi gibi, kapalı bir mahzen rutubetiyle ıslaktı ve aptesane, taze gübre, bulaşık suyu, yanık tezek, kuyruk yağı, insan teri ve saire nevinden bir takım zehirli kokularla meşbudu. Selma Hanımın, bütün vücudu, şiddetli bir tiksinti ile sarsıldı. Bununla beraber, eski oturduğu evde, gördüğü her şey gibi bu koku da ona hiç yabancı değildi. Avluyu ikiye bölen tahtaboşa yaklaşınca hava daha ziyade ağırlaştı. Selma Hanım, bütün azminden vazgeçip dönmeği düşünürken, tahta perdenin öbür yanından bir ses, gene tanıdığı bir ses :

— Kim o, kim o? diye bağırdı.

Bu Hatice Hanımdı. Mutfağın kapısı önünde gömelmiş, bir bakır bakracın, içinde bir şeyler oğalıyordu. Beş on saniye, belki, daha uzun bir zaman çömeldiği yerden şaşkın şaşkın Selma Hanımın yüzüne baktı. Sonra, birden, ayağa kalkıp beyaz eldivenli kadına doğru koştu. Boynuna atılıp sarılmak üzere iken kendini tuttu. Selma Hanımın **petit gris** mantosu, temizliği ve zerafetiyle kendini bir zırh gibi müdafaa etmişti.» (s. 141 - 143)

Gerek mekândaki, gerekse toplumdaki bu kutuplaşmanın ortaya çıkmasındaki etmen nedir? Yakup Kadri, bunu, «inkılâbın yanlış anlaşılmasına», «herkesin kendine göre anlamasına, yorumlamasına» bağlamaktadır. Birinin çıkıp «Garpçılık»ın bu olmadığını, Batıcılığın ne olduğunu tanımlaması gereği vardır. Öte yandan, beş altı yıl içinde çok zor işler de başarılmıştır. Ama, onları başaranlar, başaran, insanüstü bir çaba göstermiştir. Toplumun bu duruma gelmesinden ıstırap çekenler vardır. Yazar, Selma Hanım ile üçüncü kocası olacak Neşet Sabit'i tartıştırırken gerçek Türk aydını ile topluma yeni bir yapı kazandırmaya çalışanların ıstırabını dile getirir :

«Neşet Sabit :

— Bunlar, hep, inkılâbın yanlış anlaşılmasından çıkan neticeler... İnkılâbı, kocanız kendine göre, Murat Bey kendine göre, Şeyh Emin kendine göre anlıyor. Hani, bazı dinler vardır ki, müfessir ve müçtehitlerinin çokluğu, yüzünden mana ve mahiyetini değiştirir; işte, bizim inkılâbımızın başına da böyle bir şey gelmektedir ve bizim ıstırabımızın sebebini burada aramak lâzımdır.

Bu **«bizim ıstırabımız»** sözünde samimî bir tesir vardı. Selma Hanım, Neşet Sabit'in yalnız bazı fikirlerine iştirak etmekle kalmadığını, aynı zamanda, onunla bir dert ortağı olduğunu hissetti. Bu his, genç kadına, Neşet Sabit'le daha açık ve candan konuşmak arzusunu veriyordu.

— Hep söylüyorsunuz, fakat bir şey yapmıyorsunuz.

— Bir şey yapmak? Bunu kolay mı sanıyorsunuz? Gerçi bu son beş altı yıl içinde imkânsız gibi görünen nice zor işlerin oluverdiğini gördük. Lakin, bir de bunları yapanlara, bir de bunları **Yapana** sorunuz. Ne akla, hesaba sığmaz, ne insanlıktan üstün cehitlerin mahsulüdür bunlar, bunların her biri... Ve düşünmeli ki, işin o safhasında, hayatın mantıkı bizimle beraberdi. Şimdi ise bize karşıdır. İnsan ruhuna mahsus küçük ihtiraslar, meyiller, iştihalar bu işte hep bizim düşmanlarımızdır. Gündelik hayat ise, bu ihtiraslardan, bu meyillerden, bu iştihalardan meydana gelir. Bunlar, hayatın en tabiî unsurlarıdır. Bundan

Doğa ve İnsan

Uzaklığa sakın aldanma
sana ulaşan sesimi düşün
yüreğimin vuruşunu
yüreğinin sıcaklığına olan
gereksinmemi düşün.

Düşün bi'yol
doğa önümüzde
güneşin doğuşunu düşün.

Martta arıgötü
nisanda kelebek
mayısta filiz olan
bağ kütüğünü düşün,
filizi kavuran ayazı
karakütükte kendini saklayıp
yeni yılda fışkıran özsuyu düşün.

Uzaklığa sakın aldanma
sana ulaşan sesimi düşün
evet
tam orda
yürek sıcaklığımda.

Habib Bektaş

başka, bir de devrin, içinde bulunduğumuz devrin kanuniyetleri var. Garp medeniyeti, garp muaşereti diyoruz. Lakin, Garpta da işte, bu, bizim beğenmediğimiz şeyler yapılıyor. Ankara'ya kim bilir hangi iş için gelmiş şu Alman mühendisin bizim Murat Beyden ne farkı var? Şu sefirin tavurları, hareketleri, sizin kocanızın tavur ve hareketlerinin aynı değil midir? Orada da, hep bu havalardan, bu danslardan başka ne var? Şimdi, iyi kötü bir cereyana kapılmış bütün bu insanların önüne çıkıp de «Efendiler, Garpçılık bu demek değildir. Garpçılığı bir eğlence tarzı telakki etmeyiniz. Garpçılık her şeyden evel bir **yapma, yaratma, kurma, yetirme** ve **işletme** sistemidir. Bütün bu yaptığınız şeyler hep ondan sonra gelir» diye bağıracak olsanız âlemin keyfini kaçırmaktan ve bir ukala gibi görünmekten başka bir işe yaramazsınız.» (s. 123 - 124)

Daha önceki sayfalarda da, Yakup Kadri, romanının başlıca kahramanlarından biri olan Neşet Sabit'in düşüncelerini aktarırken, kendi Batıcılık anlayışını açıklamaktadır:

«Milliyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en **karakteristik** vasfı garplılığa Türk üslûbunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil biz şapkaya hâkim olmalıydık. Garplılaşma, muayyen bir hayat prensibidir... Bu prensip, ancak, millî iradenin, millî isteğin, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi, emirberi olmak şartiyledir ki, yaratıcı ve kurucu rolünü iyfa edebilirdi. Garplılık namına Garbın (**vice**) lerini almakta, yarın öbür gün garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşımakta ve çalışmakta ne mana var? Biz Garp namına garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlak ve istihsal şartlarını kendimize tatbika uğraşmaktayız. Tıpkı tehlikeli bir ilacı kendi kanına aşılayan bir ilim fedaisi gibi. Fakat, bu korkunç tehlikenin sonunda bari bir büyük hakikat ayan olsa... Hayır. Bu korkunç tehlike, Selma Hanımın evindeki lüks kadar, bu caddenin ortasındaki lambalar kadar faydasız, boş ve biyhudedir.» (s. 116 - 117)

* * *

«Ankara»nın Üçüncü Bölümü, Atatürk'ün «Onuncu Yıl» nutkunun yarattığı coşkunun etkilerini taşımaktadır. «Cumhuriyetin onuncu yıldönümü bayramında, Gazi Mustafa Kemal'in Türk milletine hitabesi, bir devir başlangıcının, bir yeni sabahın ilk işareti gibi olmuştu»r. «Bu hitabe Türk milletini, ilim sahasında, umran ve iktisat sahasında, güzel sanatlar sahasında taze, şevkli ve toplu bir hamleye davet ediyordu.» (s. 148) «**Ankara**»nın yayımlandığı yıl 1934'-tür. Atatürk'ün Türk ulusuna seslenişinin yarattığı coşku henüz çok tazedir. Yazar, bu nutkun etkisiyle yeni bir dönemin başladığına inanmakta ve geride kalan yıllarda «yapılamayanların», «gerçekleştirilemeyenlerin» nedenlerini romanın ilk iki bölümünde sergiledikten sonra, Üçüncü Bölümde eskinin hatalarının yinelenmemesi için, **bir** aydın olarak, nelerin yapılması gerektiğini, gene roman üslubu içerisinde aktarmaya çalışmaktadır. Üçüncü Bölüm 1937'den başlayarak, Cumhuriyetin ikinci on yılının sonuna 1943 yılına değin uzanan bir zaman kesitini kapsamaktadır. İlk iki bölüm ne denli «gerçekçi» ise, gerçek yaşamı yansıtmaktaysa, son bölüm o denli «hayal ürünü»dür. Ya da, bir anlamda, «ütopik»tir. Bu arada, elbette, 1930'ların başlarındaki Ankara'dan çizgiler sunulmaktadır. Örneğin, «Şimdi, betondan ve kara Ankara taşından **stadium'**un sade ve gürbüz endamının yükseldiği yerde, o vakit, [(1933)'te)] çam tahtalarından, derme çatma bir takım tribünler vardı. Şimdi yeşil çimenle örtülü saha, o vakit, boş, çıplak ve yalçın bir çöl parçası idi ve üstünde civar köylerden, kasabalardan gelmiş bir alaca halk yığını kaynaşıyordu. İşte, Mustafa Kemal, bu tribünlerin birinden, bu çöl parçası üstünde kaynaşan halka hitap ediyordu...» (s. 148)

Örneğin, «Ankara'da kalabalık sokakların sayısı çoğalmıştı. Gerçi Jansen plânına göre açılmış olan anacadde, henüz, herhangi bir avrupa **metropolündeki boulvard veya avenue'**ler gibi işlek ve canlı görünmekten uzaktı. Fakat, bu anacaddeye doğru inen sokaklarda eski tanhalıktan eser kalmamıştı. Çünkü, eski şehrin bir salyangoz izine benziyen dolaşık, çapraşık sokaklarında dağılıp kaybolan halk, şimdi, belli başlı birkaç muntazam mahalde toplanmış bulunuyordu. Sonra, Kale içinin ve eski hanların ücra ve karanlık kovuklarında sinmiş yerli esnaflar, tüccarlar, sanat sahipleri, bir taraftan bu kovuklar yıkıldığı, diğer taraftan piyasada, artık bu gibi perakende ve kurunvustaî işlere imkân kalmadığı için, toplu bir tarzda, bu yeni ve merkezi mahallelere gelip bir takım modern binalara, dükkân ve mağazalara yerleşmişlerdi» (s. 153) yolundaki betimlemeden, kentin bir imar planına bağlı olarak düzenlemesinin başladığı anlaşılmaktadır. Nitekim, Jansen'in hazırladığı Ankara İmar Planı, 23 Temmuz 1932'de onaylanmıştır. Yaklaşık bir buçuk iki yıl sonra yayımlanan «Ankara»nın, yazarı, Jansen planının uygulamaya konulduğunu izlemiştir. Böylece, geçmişteki plansız gelişmenin son bulacağını, arazi spekülasyonun engelleneceği umudetmektedir.

Yenişehir, 24 Mart 1925'te çıkarılan bir yasayla Ankara Belediyesince kamulaştırılan arazi üzerinde kurulmuştur. Uzun tartışmalardan sonra, eski Ankara'nın geliştirilmesi yerine, eski yerleşim ile Çankaya arasındaki alanın gelişmeye açılması kararlaştırılmıştır. Yeni yerleşim kesimine, «eski kentin savsaklandığı sanısı uyanmasın» gibi bir tür politik kaygıyla «Yenişehir» değil, «Yeni Mahalle» denmesi uygun görülmüştür. Yeni yerleşmenin kolayca gerçekleştirilmesi için de «Ankara'da inşası mukarrer Yeni Mahalle için muktezi yerler ile bataklık ve mergazî arazinin Şehremanetince istimlâki hakkında» 583 sayılı yasa çıkartılmıştır. Belediye, yasa uyarınca 4 milyon metrekare genişliğindeki araziyi kamulaştırmışsa da, buradaki arsaların tümünü kısa zamanda yok pahasına elden çıkarmıştır. Böylece, «şehir imarına misâl olabilecek bir eser vücuda getirme» fırsatı kaçırılmıştır. Yakup Kadri'nin «Ankara»nın İkinci Bölümünde vurguladığı, arsa spekülasyonu, komisyonculuk ve müteahhitlikle zengin olanların çoğu, anılan yeni gelişme bölgesindeki toprak alım - satımı ve inşa etkinliklerinden gelir sağlayanlar olmalıdır.

Yazarın, kentin bir imar planına bağlı olarak ge-

liştirilmesi kararının alınmasından umutlanması için nedenler vardır. Profesör Jansen ön proje raporunda, «arazi spekülasyonunun önü alınıp imar faaliyetinin kuvvetli bir elde temerküz etmesinde muvaffak olunduğu takdirde, burada şehir imarına misâl olabilecek bir eser vücuda getirilmiş» olacağını öne sürmüştür. Ne yazık ki, sonuçta, gene spekülatörlerin baskısıyla, Profesör Jansen'in de başı yenmiştir. Jansen'in işine 1938 yılı Aralık ayının 9. günü son verilmiştir.

Ama, henüz Onuncu Yıl nutkunun coşkusu içindeki ve iki yıl önce onaylanmış imar planının henüz uygulanmağa başladığı bir dönemde kaleme aldığı «Ankara»da, Yakıp Kadri, Türkiye Cumhuriyeti başkentinin artık planlı olarak biçimleneceğinden kuşku duymadan yukarıda aktarılan satırları yazmıştır.

Üçüncü Bölüm, tümüyle, her şeyin iyiye doğru değişeceği görüşünü taşımaktadır. Bu arada, bazı somut değişimleri de haber vermektedir. Yenişehir'de «bir kısım büyük evlerin elçiliklere, kançılarlıklara inkilap ettiği» belirtilmektedir.

«Bunların sahiplerinin de İstanbula nakletmiş olmaları muhtemeldi. Çünkü, İstanbul, bütün manasiyle bir zevk ve safa merkezi, bir **turizm** şehri, bir **kozmopolit** liman halini almıştır. En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları orada idi. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık, pek sıkıntılı bir yer olmuştu.» (s. 154)

Anlaşılıyor ki, toplumun varlıklı kesimi, az çabayla büyük kazançlar sağlayanlar, 1930'ların başlarında Ankara'yı bırakıp İstanbul'a göç etmeğe başlamışlardır. Ülke çapındaki böyle önemli bir gelişmeyi gözlemleyen Yakup Kadri, romanına not düşmektedir. Burada bikez daha vurgulamakta yarar vardır: «Ankara» romanını önemli kılan, yazınsal değerinden çok, bu türde toplumsal değişim ve gelişimler ile, bunların fizik mekâna nasıl yansıdığını anlatıyor olmasıdır.

Ancak, az yukarıda da belirtildiği gibi, romanın üçüncü Bölümü somut gözlemlerden daha çok, yazara göre «olması gereken», bir bakıma soyut gelişme önerilerini içermektedir. Bu öneriler, zaman zaman, somut gözlemlere dayalı olabilmektedir.

Gerçek ile düşün birbirine karıştığı, anlatılanlardan ne kadarının gerçek, ne kadarının yazarın düşlediği bir sosyo - ekonomik yapıya ilişkin olduğu belli olmayan üçüncü Bölümde, mutlu, neşeli bir toplumdan söz edilmektedir. Böyle bir toplumun ortaya çıkması için gerekli koşullar, izlenmesi gerekli yol ve yöntemler hakkında görüşler öne sürülmektedir :

«Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa'daki arkadaşları gibi betbaht da değildiler. Eski Roma'nın yesir sürüleri gibi bir minnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içikiden açlıktan bütün insanî faziletlerini kaybetmiş Avrupa **proletaryasının** sefalet ve felaketinden Türkiye'de eser görülmüyordu. Türkiye'de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vakarını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir bela yoktu. Kimsenin eciri değildiler. Yalnız memleketin hizmetçisi olduklarını ve alınlarından akan terin vatan topraklarına bereket getirici bir rahmet gibi yağdığını biliyorlardı. Onun için, her biri, insana, muharebe saflarındaki neferler gibi birer kahraman heybetinde görünüyordu.» (s. 159)

«Büyük bir kısmı (İçtimaî Mükellefiyet) teşkilâtının kooperatif şubeleriyle toplulaştırılmış bu köylüler kooperatif şeklinde çalışıp yaşıyorlardı. İlk zamanlarda çok sıkıntı çektiler. Birkaç defa dağılma alâmetleri gösterdiler. Fakat, şehirlerle köyler arasındaki mübadele şartları **rasionel** bir şekilde tanzim edildikten sonra hepsi emeklerinin mükâfatını görmeğe ve hepsinin yüzü gülmeğe başladı. Bunların, her pazar gününün akşamında, kadınlı erkekli, çoluklu çocuklu şen kalabalıklar halinde şarkılar söyleyerek köylerine dönüşlerini seyretmek başlı başına bir zevk ve saadetti. Artık, bunlar arasında eskisi gibi kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmalı ve kavruk köylülere hiç rasgelinmiyordu. Bir defa İçtimaî Mükellefiyet teşkilâtının genç hekimleri tarafından bunların yedikleri yemekler, yattıkları yerler üstünde daimî bir mürakabe tesis edildiği gibi, ayrıca, haftada bir kere de muayeneye tabi tutuluyorlardı. Sonra, yalnız köylüler için kurulmuş büyük istihlâk kooperatiflerinde giyim ve kuşama ait şeyler Devlet fabrikalarında o kadar ucuza alınıp satılıyordu ki her köylü bir aylık ekonomyasiyle bütün bir



Hangisine kıysam

sene için tepeden tırnağa kadar giyinip donanabilmek imkânını kolaylıkla temin ediyordu. (s. 162)

«Ankara»nın Üçüncü Bölümü, tümüyle, «hususî menfaat»e karşı «umumî menfaat»in savunulmasıdır. Bireysel çabalar yerine, ortaklaşa yapılan işlerin çok daha doyurucu olduğu savunulmaktadır. Örneğin, tiyatro oyunu yazmaktan söz ederken, yazar, görüşünü açıkça ortaya koymaktadır. Oyun yazmak, «romana çalışmak gibi kasvetli, üzücü bir iş değildi. Çünkü, elbirliğiyle, kollektif bir tarzda vücuda geliyordu ve her kollektif iş gibi bu da, insan için daimî bir şevk ve neşve kaynağı oluyordu». (s. 168)

Doç. Dr. Cem Alpar'ın bugünkü kuşaklara kazandırdığı ve Yakup Kadri'nin imtiyaz sahibi olduğu «Kadro» dergisinde de yukarıdaki görüşlerin geniş olarak tartışıldığı görülebilir. Kadro, Ocak 1932'de yayımlanmağa başladı. Kadro'yu, **Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Komünizm, Faşizm, Nazizm gibi ideolojik hareketler içinde «Kemalizm»i kendisine özgü, apayrı ve yepyeni bir sosyo - ekonomik düşün sistemi halinde değerlendirip işlemek gerekliliğini duyan beş arkadaş Yakup Kadri'nin etrafında toplanarak»** 2/ çıkarıyordu. Beş arkadaştan biri, Vedat Nedim Tör şöyle diyor :

«Şevket Süreyya Aydemir, Burhan Belge, İsmail Hüsrev ve ben, Osmanlı İmparatorluğunun çöküş ve parçalanış yıllarında marksist dünya görüşüne inanmış gençler olarak böyle yepyeni ve apayrı bir ideolojik sistem halinde işlenmesinin gerekliliğini duyduğumuz «Kemalizm»e bel bağlamanın yapıcı, yaratıcı canlılığı ve coşkusu ile 33 sayı yayınlayabildiğimiz Kadro dergisinin hazırlıkları için, her ay birkaç gece Yakup'un evinde toplanır, saatlerce yazılarımızı okur ve tartışırdık.»

Bu tartışmaların izleri «Ankara»nın tümünde, özellikle Üçüncü Bölümde görülüyor denebilir.

Vedat Nedim Tör, bir de şunları söylüyor : 2/

«Kadro», yerli yabancı birçok çıkar zümrelerini tedirgin etti. Aleyhimize sinsi bir kamponya açıldı ve en sonunda imtiyaz sahibimiz Yakup Kadri'yi bir «Zoraki Diplomat» yaptırarak aramızdan ayırdılar. Biz de üçüncü yılını dolduran Kadro'u kapattık.»

1932 yılının ilk ayında yayım yaşamı başlayan Kadro, 1934 yılının son ayında kapandı. «Ankara»nın yayımlandığı yıl «Kadro»nun kapandığı yıldır. Kadrocular aleyhine sinsi bir kampanyanın yürütülüyor olması «Ankara»ya da yansımıştır.

Neşet Sabit bir oyun yazmıştır. Oyun Gazi'nin huzurunda sergilenir. İşte, bu oyunun bir sahnesi, bir bakıma «Kadro» ve Kadrocular hakkında yapılan tezvirat»a bir yanıt gibidir :

«Sahne, o kadar güzel tertip edilmiştir ki, hususî menfaatle umumî menfaatin çarpışması, burada âdeta destanî ve destanî olduğu kadar komik bir manzara gösterir. Gerçi, bu belediye azaları arasında birkaç **demagog** da yok değildir ve en ziyade gürültüyü bunlar çıkarmaktadır. Reis, nafile yere bunları sükûta davet eder. Fakat, dinleyen kim? Bir curcunadır gider.

Nihayet, reis müzakereyi şu suratle hülâsa etmek ister : «Efendim, benim gördüğüm, bu işte bazı hususî menfaatlarla umumun menfaati taaruz halindedir. Lakin, biz, şimdi burada ne bunu telife çalışacağız, ne de bunun hakkında bir takım nazariyeler serdiyle vakit geçireceğiz. Yalnız, bu meclise, şimdiye kadar her hususta hâkim olan inkilâp zihniyeti...» Muterizlerden biri, atılır, reisin sözünü keser ve «Aman Reis Bey, siz de mi bu kommunist cereyanlara kapıldınız?» diye haykırır.» (s. 172)

«Ankara»nın yayımlanışından 35 yıl sonra, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, gazeteci yazar Mustafa Baydar'ın bir sorusunu yanıtlarken, «solculuğu» hakkında şöyle konuşacaktır : 3/

«Emil Zola'nın romanlarının çoğu, sosyalizmi tutan romanlardır. Amele hayatından bahseder. Amele mahallelerindeki sefaleti anlatır. Kendisi dünyanın en burjuva adamı olduğu halde olayları sosyalist bir gözle görür ve o duygu ile işlerdi.

Benim solculuğum da küçük yaştan beri Zola'yı çok okumamdan gelir. Yoksa bir doktrin filân meselesi değildir.

Bu realizm - sosyalizm dedikleri şey, taaa Zola'nın Germinal'inde, Assomoir'ında vardır.

19'uncu yüzyılın ilk yarısı, İngiltere'de sanayiin alabildiğine geliştiği bir devirdir. İşte bu sırada yaşamış İngiliz romancısı Charles Dickens'ın «David Copperfield» diye bir eseri var. Konu olarak da bir çocuğu ele alır. Tabiî o vakit amelenin teşkilâtı yok, garantisi yok, sendikalar yok...»

«Ankara», elbette, bir Germinal ya da bir David Copperfield ile eşdeğer değildir. Ama, iki dönemin Ankara'sını toplumsal değişmenin fizik mekâna yansıyışını da içererek tanıttığı için birçok tarihçinin yapıtlarından daha değerlidir.

Doğrusu ya, yabancı filmleri Türkiye'ye uyarlamakla «iş» yaptıklarını sanan film yapımcıları niye «Ankara» romanına el atmamışlardır? Ya da, neyi dizi yapacağına bir türlü kararveremeyen TRT - TV yöneticileri «Ankara»nn çok anlamlı bir dizi olacağını bugünedek niçin düşünmemişlerdir? Yanıtlamak olanaksızdır. Belgesel arşiv filmlerinden de yararlanılarak yapılacak bir «Ankara» dizisi, Atatürk devrimlerinin daha iyi anlaşılmasına büyük katkıda bulunurdu. Bu konuda da, son sözü, gene Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na. bırakalım. 1954'te Mustafa Baydar'a şöyle diyordu : 3/

«Atatürk devrimlerinin hamleleri bu son yıllarda hayli gevşemiştir. Bunun başlıca sebebi bence bu devrimlerin hasseten sanatkârlarımız tarafından halkın insiyakına geçirilmemiş olması ve yalnız kanun ve inzibat kuvvetlerinin himayesine bırakılmış bulunmasıdır.»

NOTLAR:

1/ Vâlâ Nurettin Vâ-Nu : **Bu Dünyadan Nâzım Geçti,** İstanbul 1965, s. 92.

2/ Vedat Nedim Tör : «Yakup Kadri'siz de Kaldık», **Milliyet Sanat Dergisi,** 20 Aralık 1974, sayı : 111, s. 17.

3/ «Karaosmanoğlu», **Milliyet Sanat Dergisi,** 20 Aralık 1974, sayı : 111, s. 3 ve 30

Sen Kadınım

Veysel Öngören

Karşıma alıp seni
Rakı içmeliyim
İlk içiş ya da son içişmiş gibi
Doya doya
Yüzüne bakıp
Alnına düşen saçına
Dudaklarına
Yani
Hep arzuladım ve arzulayacağım
Kadınlığını ve arkadaşlığını

Hiç sevmiyormuşum gibi seni yaşadım
Yolda, pencerelerde, tedavilerde
Yatakta
Sen doğururken de
Ve seni çok, pek çok sevdim

Bana sorarlarsa
Küçük kadın, sallı kadın, yar kadın
Ve yalnız, benden sorulabilirsin
Çağlayan suyun varmayı dilediği yersin
Sükuneti volkanların
Hiç sönmiyen, hiç yıkmayan
Yakarak yaşatan
Bir kere daha yar kadın
Sende dinlendirdim
Yorgunluğunu bu ömrün

Durduğum
İnmemecesine
İnişlere köprüleri atılmış
Sarp, hırçın, haşin kayalığın
Tek
Yürekli konuğu sen
İsteklisi
Tadılmadan ele gelmez meyvemin
Saydam ve sade durmayı bilen
Son derece canlı
Tutulamaz ama kendi tutan
Sahibi
Yüreğimin

Gidip
Sizi kayalığımızla yalnız koduğumda
Yani size teslim ettiğimde onu
Ve sizi ona
Her şeyi ellerinize verdiğimde
Sana, kucağındaki çocuğuma ve kayalığımıza
Şimdi de o zaman da
Bilmektesin ve bileceksin

Elbette yalnızdırlar
Sevilen kadın ve ondan gelen çocuk
Ki yaşanıp gelinmişlerdir
Tutkulu bir buğu içinde
Ama
Ne kadar sıcak ve
Ne kadar istekle öpülmüşlerdir hep
İnanıyorsun ve inanacaksın
Elbette birgün bırakılacaklardır
Bırakılması ya da bırakılmaması diye
Böyle bir olayın
Dünyamızdan yok olması içindir
Sevilmiş kadınlar ve onlara verilmiş çocukların
Halklarından başka sahipleri kalmaması içindir
İçindir
Artık bir anı bile olmamasına
İnsanın insana sahipliğinin
Egemenliği içindir
Duyulmuş, duyulan, duyulacak olan aşkın
Bu yüzden değil miydi dün
Bir arkadaş daha öldü
Elleri bağlıydı
Ölümü
Bağlı olmayan bir elin vurduğu dipçikleydi
Kahpelik derler biliyorsun
Böyle dövüşe
Dilinde halkımızın

Ama dövüş bu kadar mı
Atan tan bu kadar mı
Bunu bu kadar mı sandılardı diye
En önce soran kadınlardır elbette
Sorandır
Doğurganlığı anaların
Ustası uslu, namuslu sevişmenin
Namuslu çocuklar doğuran
Namuslu kadınların

Korksun ve düşünsün,
Arkası olmayan.
Varacağı yeri bilmeyen su düşünsün
Kavgası yalnız kendisi için olan korksun
Hiçbir halkın yüreğinde iz bırakmadan ölen,
Düşünsün;
Adamlar vardır ki onların cesedleri
Yürekten yüreğe süregiden izidir
Halkın sahipliğinin

Hiç bir şey yok bundan başka
Yazılı alfabesinde aşkın

inceleme

Voznesenski : Modern Şiirin Bir Temsilcisi

Prof. Dr. Talat Tekin

Son yıllarda edebiyat ve sanat dergilerinde şiir çevirilerine genişçe yer verilir oldu. Çin ve Japon şiirinden tutun da Eskimo ve Amerika yerlileri şiirlerine kadar tüm dünya halkları şiirinden örnekler dergi sayfalarında yer alıyor, çeviri şiir kitapları yayımlanıyor. Böylece, Türk okuyucusu, bugün dünya şiiri hakkında yeterince bir fikir sahibi olmuştur denilebilir. Ancak, komşumuz SSCB halklarının şiirini aynı ölçüde tanıyor sayılmayız. Gerçekten, gerek modern Rus, gerekse öbür SSCB halkları şiirinden pek az örnek çevrilmiştir Türkçeye. Bunun türlü nedenleri var. Bir kez, Rusça bilenler az ülkemizde Sonra, bilenler içinde şiirle, şiir çevrisi ile uğraşan da hemen hemen yok gibi. Ayrıca, sosyalist bir ülke olması dolayısiyle SSCB halkları şiiri ve edebiyatı ile uğraşmak, çeviriler yapmak, bazı çevrelerce hâlâ sakıncalı sayılmaktadır.

Elimize geçen bir kitaptan yararlanarak, bu yazımızda modern Rus şiirinin en ünlü iki temsilcisinden biri olan Andrey Voznesenski'yi tanıtmak ve ondan çevirdiğimiz birkaç şiiri okuyucularımıza sunmak istiyoruz.

Elimizdeki kitap 1967'de Amerika'da yayımlanmış iki dilli bir Voznesenski antolojisidir. Patricia Blake ile Max Hayward tarafından düzenlenen bu antolojideki çevirileri V. H. Auden, Jean Garrigue, Max Hayward, Stanley Kunitz, Stanley Moss, William Jay Smith ve Richard Wilbur gibi ünlü ozanlar yapmış. Antolojide şiirlerin Rusça asılları da yer alıyor. Kitabın başında Voznesenski'yi ve sanatını inceliyen dokuz sayfalık bir giriş bölümü var. Bu yazıyı, antolojiyi düzenliyenlerce yazılmış «giriş» bölümünden yararlanarak hazırladık.

Andery Voznesenski 12 Mayıs 1933'te Moskova'da doğmuş. Çocukluğunun bir kısmını eski bir Rus kenti olan Vladimir'de geçiren Voznesenski, savaş sırasında, 1941'den 1944'e kadar annesi ile birlikte Urallardaki Kurgan kentinde kalmış. Babası mühendismiş ve o yıllarda Almanlar tarafından kuşatılmış olan Leningrad'daki fabrikaları söküp boşaltma işi ile görevlendirilmiş.

Voznesenski'nin annesi de babası da okumuş ve sanatsever kimselermiş. Voznesenski daha küçük bir çocukken, annesi ona Severyanin ve Pasternak'tan şiirler okurmuş. Voznesenski, babasını savaş boyunca yalnız bir kez o da izinli olarak cepheden Kurgan'a geldiği zaman görmüş. Babasının yanında eşya olarak sadece bir torba varmış. Torbanın içinde ise biraz yiyecekle Goya'nın resimlerinin röprodüksiyonlarını içeren bir kitaptan başka bir şey yokmuş. Savaşın Voznesenski'de uyandırdığı korku ve dehşet, böylece Goya'nın groteks ve dehşet saçan peyzajları ile daha da artmış ve sonunda ona en ünlü şiirlerinden biri ola «Ya Goya» (Ben Goya'yım) şiirini yazdırtmış.

Voznesenskiler savaştan sonra yeniden Moskova'ya dönmüşler. Andrey ilk gençlik yıllarında ressam olmayı düşünürmüş. Sonra mimarlık öğrenimi görmeğe karar vermiş. Voznesenski şiire nasıl başladığını şöyle anlatıyor : «Şiire erken başlamıştım, fakat yine de resim yapmakla uğraşıyordum ilk yıllarda. Ama şiir merakı bende buzlar altından akan bir ırmak gibi sürüp gidiyordu. Moskova Mimarlık Enstitüsü'nden mezun olmama kısa bir süre

Goya

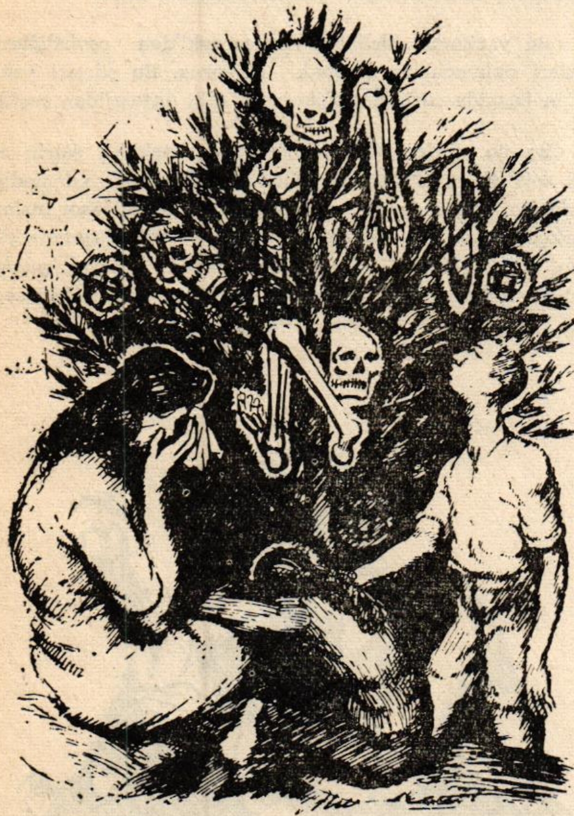
Ben Goya'yım!
Gözlerimi yanardağ ağzı gibi oymuş bir yağı
uçarak üstünde çırıl-çıplak kırların.
Ben kaygıyım.
Ben yankısıyım
Savaşın ve kor halinde yanan kasabaların
karları üstünde dokuz yüz kırk bir yılının.
Ben açlığım.
Ben gırtlağıyım
Gövdesi çıplak bir alanda bir çan gibi sallanıp duran
asılmış bir kadının.
Ben Goya'yım!
Ey gazap üzümleri!
Garba doğru fırlatıp attım
çağrısız konuğun küllerini!
Ve çaktım unutmaz gökyüzüne yıldızları birer birer
Kabara gibi.
Ben Goya'yım.

A. Voznesenski

(Rusça aslı ile karşılaştırıp İngilizceden çeviren : Talât Tekin)

kalmıştı. Arkadaşlarla birlikte üzerinde çalıştığımız bir proje vardı. Helezoni bir şeydi bu, Guggenheim Müzesi gibi bir şey... Bir sabah uyandığımızda gece çıkan bir yangının bir yıllık emeğimizin ürünü olan bu projeyi kül etmiş olduğunu gördük. Öyle yorgun ve bitkin düşmüştük ki sınavların ertelenmesine çok sevindik. Bu olay, benim için bir yangından çok daha fazla bir şeydi. Ben her şeyde bir hayır olduğuna inanırım. Anladım ki, bu yangınla birlikte içimdeki mimarlık sevgisi de ölmüştür. Şair oldum».

Voznesenski ilk şiirlerini Pasternak'tan esinlenerek yazmış. Ama kısa bir süre sonra kendine özgü, kişisel deyişini de bulmuş. Bununla birlikte, Pasternak'taki patetik batıl inanç düşkünlüğü ve tüm organik hayatın birliği duygusu Voznesenski'de de vardır :



Noel ağacı

«Biliyorum, geleceğiz yeniden
Bir dost, bir sevgili ya da bir ot olarak
Şu ya da bu gelecek, biz gelmesek de
Her boşluk dolacak»

Voznesenski'nin şiirlerini kendi ağzından dinlemek için 1962'de bir stadyumda tam 14.000 kişi toplanmıştı. «Aşilsi Yürek» adlı şiir kitabına da, daha çıkmadan önce tam 500,000 kişi abone olmuştu. Bu görülmemiş rağbetin nedeni Rus halkının «parıltılı ve yaldızlı deyimler»i dinlemekten artık bıkmış olmasıydı denilebilir. Halk, aradığı gerçeği değişik sembol ve hayallerle dile getiren deyişlere yönelmişti. O dönemde şiir matineleri, Moskovada ve ozanların kamyon dolusu taşındığı taşra kentlerinde aydınlarla öğrencilerin başlıca eğlencesi olmuştu.

Voznesenski şiir okuma sanatını halkla sanatçının ortak bir eylemi haline getirmiştir. Şiirlerini bir aktör becerisi ile okur. Bununla birlikte, dinleyici karşısındaki görünümü, ilk bakışta, hiç de etkileyici değildir. Kendine güvensiz ve çelimsiz bir vucut, birbirinden güçlükle ay-

Aşilsi Yüreğim

Kalbsiz olmak — mutluluk
Bu duyulmadık acılar devrinde.
Delik deşik etti gövdemi mermiler,
İsabet yok yine de!

Gülüyorum kızgın kalabalığa
Delik deşik gövdemle, kafes gibi:
«Kafesim ben, gelin bakın deliklerimden;
Ne manzara, değil mi?»

Ama tut ki bir gün bir tüfek,
Sızlıyan bir iplikle tutturulmuş tetiğe,
Keşfetmiş yerini,
vurarak kıl kadar yakınına hedefin,
Aşilsi
yüreğimin
benim!
Sus, sevgilim, hişşş...
Gürültüyle dolaşırken Rusya'yı ben
Karış karış —
bir kuş gibi
Yuvasını avcılardan gizliyen.

Sürüp gidiyor mu acın? Haylaz mısın geceleri?
Beni kurtaran da bu işte: çaresizlik.
Hoyratça dokunayım deme sakın —
Bir sarsıldım mı işim bitik.

Olanaksız bizi yok etmeleri.
Daha da olanaksız — katlandığımız.
Daha da daha da olanaksız
sinsi bir kurşunla
Titriyen bu ipliği koparıp atmaları!

A. Voznesenski

Çev. : Talât Tekin

rılan bacaklar, aşağı yukarı inip çıkan bir gırtlak, alkışlar karşısında eziliyormuş izlenimi veren bir insan. Ama bunun yerini biraz sonra güçlü işlenmiş bir sesle, ara bile vermeksizin, bir ya da iki saat şiirlerini ezbere okuyan kendinden emin bir ozan alacaktır. Onu dinliyenler, Rusya'da bugüne kadar işitilmedik bir dilin akışını yakalamak istiyormuşcasına öne doğru uzanacak ve öylece kalacaklar, kitaplarını birlikte getirenler, müzik notalarını izler gibi, onu izliyeceklerdir.

Voznesenski şiir okurken asonans ve ritmden, perde ve şiddet değişimlerinden geniş ölçüde yararlanır. Şiir yazarken de, bu uyum ve müzik araçlarından çok yararlanır. Örneğin, ünlü «Ben Goya'yım» şiiri şöyle başlar :

« Ben Goya'yım!

Gözlerimi yanardağ ağzı gibi oymuş bir yağı

Uçarak üstünde çırıl - çıplak kırların.

Ben kaygıyım.

Ben yankısıyım

Savaşın ve kor halinde yanan kasabaların

Karları üstünde dokuz yüz kırk bir yılının.

Ben açlığım...»

Şiirin Rusçasında asonanslar pek boldur : «Ya Goya... nagoye... ya gore... ya golos... goda... ya golod... ya garlo... goloy...»

Voznesenski'yi göre bir ozanın iki kişiliği vardır. «Ozan, iki insandır» der. «Bunlardan biri, yaşamların belki de en önemsizini süren bir insandır. Fakat, onun ardında, bir yankı gibi, şiirleri yazan ya da söylliyen öbür kişi vardır. Bazan bu iki kişi birlikte geçinip giderler. Bazan da çatışırlar; İşte bunun içindir ki bazı ozanların sonu trajik olur. Gerçek kişi çoğu kez öbürünün hangi yolu tutacağını ya da ne yapacağını bilemez. Öbür adam, her ozanda bulunan peygamberdir... Bir ozan, yazarken bir peygamberlik görevini yerine getirdiğinin farkında ve bilincindedir. Çok sayıda insanın önünde şiirlerimi okurken onların kapıldığı heyecan hatta şehvet yüklü duygular bana insan ruhunu ifşa ediyormuş gibi gelir. Bu ruh artık kapalı kepenkler ardında saklı ya da gizli değil, fakat daha yeni öpülmüş bir kadın gibi ap - açık karşımdadır».

Voznesenski'nin en etkileyici şiirleri arasında «Kendi Portrem», «Sessizlik İstiyorum», «Aşilsi Yürek», «Acılar Baladı» anılabilir. Bununla bzirlikte, Voznesenski'nin yayımladığı en önemli şiir «Longjumeau»dur (Pravda, 13 Ekim 1963). Bu şiir, şairin Lenin'e olan saygı ve sevgisini dile getirir. Bununla birlikte, asla dalkavukça değildir. Ayrıca bu şiir, Voznesenski'nin, dili yüzünden kendisine yöneltilen eleştirilere de boyun eğmemiş olduğunu açıkça gösterir. Bu şiirde, Lenin'in, bir tür «şişe devirme» oyunu oynarken sopasıyla «imparatorlukları», «kiliseyi» ve «gelecek Beria'ları» nasıl devirdiği, kafiyeler ustaca kullanılarak, dile getirilir : «imperii (imparatorlukları) /buduşçiye berii (gelecek Beria'ları)». Bu mısralardaki uyum salt seslik (fonetik) bir uyum değildir. Bilindiği gibi, Beria'nın Stalin döneminde kendi «imparatorluğu» vardı Şair «imperii/... berii» kafiyesi ile, üstü kapalı bir şekilde, bu gerçeği sezdirmektedir.

Adrey Voznesenski, gerek dilinin zenginliği gerekse onu kullanmadaki ustalığı ile, modern Rus şiirinin en güçlü temsilcisi sayılmaktadır. Onunla ancak Yevtuşenko boy ölçüşebilir. Gerçekten, Rus şiir dilini çok uzun süren bir kısırlık ve tıkanma döneminden kurtaran, ona yep - yeni bir soluk veren ve onu 1920'lerdeki özgür havasına yeniden kavuşturan, Yevtuşenko ile birlikte, Voznesenski olmuştur.

Voznesenski, şiirlerini şu kitaplarda toplamıştır : Mozaika (Mozaik), Vladimir 1950 : Parabola (Parabol), Moskova 1960 : Scrivo come amo (Pişeysya kak lyubitsya), Milano 1962 : Treugol'naya gruşa (üçköşe Armut), Moskova 1962 : Antimiri (Karşı Dünyalar), Moskova 1964 : Ahillesovo serdtse (Aşilsi Yürek), Moskova 1966.

Bu yazımızla birlikte, Voznesenski'den çevirdiğimiz şiirleri okuyuculara sunmak istiyoruz. Bu şiirleri yazımızın başında sözünü ettiğimiz iki dilli antolojiden seçtik.

Bu üç şiirden «Ben Goya'yım» başlıklısı şairin en çok sevdiği ve her şiir matinesinde okumadan edemediği şiirlerden biri imiş. Bu şiirin Rusça aslındaki asonansları Türkçe çevirisinde az - çok verebilmek için «düşman» yerine «yağı», «Batı» yerine Garp» dedik. «Kaygı, yankı, gırtlak, kabara» gibi sözleri de, özellikle, bunun için seçtik.



Noel baba bunadı

deneme

Yazarları Düşünürken

Samim Kocagöz

Geceyi oldukça sıkıntılı, uykusuz geçirdim. Gün ışıdığı sıra biraz içim geçmiş; gözlerimi açınca başucumdaki kitaba gözüm ilişti. Nereden nereye, 'Pyotr Artamanov'a bile Gorki sevgi duyuyor...' diye mırıldanmışım. Oysa bütün gece okuduğum kitap, Gorki'nin bir kitabı değildi. Büyük yazar Gorki'yi düşündüm: Gördüğü, tanıdığı, yarattığı kötü insanlara karşı acımanın ötesinde, kızmanın, öfkelenmenin ötesinde sevgi duyan bir yazar Gorki. Zaten Gorki'nin sanatının mayasında İNSAN SEVGİSİ vardır.

Kaç yıl önceydi anımsayamıyacağım, İsrail'den bir gazeteci gelmişti. Adı Nahumi'ydi sanırım. Bana heyecanla İsrail'in kuruluşunu anlatmıştı. Osmanlı Paşalarından çiftlik satın alarak işe başladık demişti. Sonra söz edebiyata geldi. Aslı Bulgar Yahudisiymiş Nahumi'nin, Bulgarca, Rusça biliyordu. Zaten Türkçe'den başka bilmediği dil yoktu. Sözarasında ben Gorki deyince, «bırak canım..» gibisine bana çıkıştı. Neymiş, Kafka dururken Gorki'den söz edilir miymiş? Unutamam, önce şaşırmış, sonra da öfkelenmiştim. Hiç de aklımda yoktu. Gorki ile Kafka'yı bir terazinin iki kefesine koyup tartmak, olur iş değildi. Hakkını teslim ederim, Kafka, usta, büyük yazardı ya nasıl Gorki ile karşılaştırılırdı. Ben mi yoksa duygusal davranıyordum? Kafka'nın acımasız eleştirilerinde Gorki denli insana, topluma karşı bir sevgi var mıydı? Bence Kafka okunurken insanı —okuru— öfkelendirir, sinirlendirir. Konuşmamızı izleyen eşim, sonradan, «aldırma Kafka'da da yahudilik var..» deyince ayıldım.. Yazarları yarış atı saymak yersizdir zaten.

Her yazarın kendisine özgü bir dünyası, yolu yöntemi, kişiliği dahası okuru vardır. Örneğin kafamı kesseniz Sartre'ın bir tek hikaye, tiyatrodan başkaca bir yapıt verdiğine beni inandıramazsınız. Yapıtlarının hepsi birbirine benzer. İster filozof deyin, ister düşünür deyin; Sartre'ın yaşamınca kurduğu fikir düzeni vardır. Bu düzen, düşünce kuramı diyelim isterseniz, elbette çok önemlidir. Ne ki yazarın hikayelerindeki insanları, bu düşünce düzeni kalıplaştırır; eylem ve kader çizgilerini hep birleştirir. Bir düşüncenin oluşturduğu tek tip insan, tek tip toplum modeli ortaya çıkar.

Sanat, dönem dönem, çağ çağ çeşitli fikir akımlarının etkisinde kalmıştır; kalabilir kalıyor da. Ne var ki sanatçı felsefe, fikir akımları içinde toplumu ve insanı yitirmemelidir. Girer gibi görünürse de toplum ve insanın yapısı —ruhsal, fiziksel olarak— ölçülere, sınırlamalara giremez.

Yüzyıllar boyu süregelen bir din, dinler olgusu vardır dünya yüzünde. Bizi bir yana bırakalım —çok tartışırız sonra— bir Avrupa Hıristiyan uygarlığı, ahlâkı var. Bu ahlakın mimarı Hiristiyan ululları, papazları bile Avrupalıyı fabrika yapısı bir toplum haline, insanlar haline getirememiştir. Getirebilmiş olsaydı, bütün Avrupalı yazarlar Mauriac'ın benzeri olurdu.

Bizim yazın tarihçilerimiz, eleştirmecilerimiz; düz yazı, roman, hikaye ustası ararlarken hep 19. Yüzyılın ikinci yarısına, oradan da günümüze doğru bakarlar. Oysa bizde 17. Yüzyılda düz yazı, Evliya Çelebi'yle (16II - 1682) büyük başarı kazanmıştır. Evliya Çelebi, on ciltlik Seyahatname'sinde anlattıkları ile roman ve hikaye örnekleri vermiştir. Evliya Çelebi'de —bugünkü kalıplara, biçime uymasa da akıllara durgunluk veren hikaye örnekleri vardır. Ne yazık ki biz, yeterince Çelebi'ye önem vermiyoruz. Bana sorarsanız; yazarım, yazar olacağım diyebilen her yetenek bizim, önce yineleye yineleye Evliya Çelebi'yi okumak zorundadır. Çünkü Çelebi, bizim Cervantes'mizdir. Cervantes (1547 - 1616) İspanyol, batı edebiyatında ne denli önemliyse, Evliya Çelebi de Türk, doğu edebiyatında bence o denli önemlidir. Sonra 13. yüzyılın Türkçesini nasıl az çok Yunus Emre'de bulursak, öylece 17. yüzyıl Türkçesini Karacaoğlan ve Evliya Çelebi'de bulabiliriz. Çelebi, düz yazı Türkçemizin neredeyse örneklerini veren yazarımızdır. Bu büyük yazarımızı düşünürken yıllardan beri içimde büyüyen bir istekten söz etmem gerek : Evliya Çelebi'nin on ciltlik büyük Seyahatname'sini sayfa sayfa tarayıp, anlattığı —yazdığı— hikayeleri derlemek bir cilt halinde, ne güzel olur! Bu işi yapacak bir araştırmacıyı bekleyeduralım, diyeceğim o ki bizim, bugünkü yazarların Evliya Çelebi, temeli, güç kaynağıdır. Bir konuşmamda, ünlü bir şairimizin bir dizesinden esinlenerek, «Yazarlar da kuşlar gibi dal ister konacak!» demiştim. Konacağımız en güzel, en önemli dallardan biridir Evliya Çelebi'miz.

inceleme

Türk Resim Eleştirisine Genel Bir Bakış

Esin Dal

Başlangıcı daha erken tarihlere uzansa da, özellikle Tanzimat'tan sonra Türk kültür ve sanat ortamında yaygın bir biçimde izlenen Batılılaşma olgusu, doğal olarak resim sanatını da etkilemiştir. Batıyla girişilen ekonomik ve siyasal ilişkilerin uzun dönemde, toplumsal yapıdaki kimi olumsuz sonuçlarına karşın, içerdiği anlatım olanakları ile insan duyarlığına ve gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunan yağlıboya resmin Türkiye'de yaygınlaşmasına hizmet eden bu etkileşimin çağdaşlaşma yolunda önemli bir yeri vardır.

Bugünkü Türk resminin özelliklerini ve sorunlarını, başlangıcına dönerek araştırmaya kalktığımızda, sorunu değerlendirmeye yarayacak bir eleştiri anlayışının çok geç ortaya çıktığı izlenmektedir. Gerçi eleştiri, herhangi bir sorunu tek başına çözecek uygulayıcı bir değer taşımamaktadır. Ancak gerçek anlamda eleştiri olmadan da sorunların doğru bir biçimde çözümlenemeyeceği açıktır.

Edebiyatın bir dalı olarak eleştiri, Batı edebiyatındaki roman, tiyatro, öykü gibi tekniklerin Türk sanatçılarınca uygulanmasından sonra denenmiştir. Yağlıboya resimden daha önce Türk sanat ve kültür yaşamına girmiş olmasına karşın, edebiyat eleştirisinin gelişmemişliği zaman zaman yakınma konusu olurken; Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide devirlerindeki eleştiriler, hazırlık ve denemeler olarak nitelenmiş ve Batıdaki anlamıyla eleştirinin Türkiye'de 1908'den sonra gelişmeye başladığı vurgulanmıştır. [1] Bu anlayışa göre, edebiyat eleştirisi 1908'den sonra daha ciddiye alınmış ve eleştirmenlik birçok yazarlarca bağımsız bir uğraş olarak benimsenmiştir.

Resim eleştirisi, Türkiye'de resim sergileriyle birlikte başlamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa'daki askeri eğitimlerinden dönen ve resme yönelmiş subaylarca açılan sergiler, Cumhuriyet'e dek, özellikle 1915 - 1923 savaş yıllarında da aksatılmadan sürdürülmüştür. İlk gurup asker ressamlar, çevresel görünümleri genelikle akademik bir yöntemle yansıtmışlar; 1910'da Paris'e resim öğrenimi için giden ve 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla dönen ikinci guruptaki ressamlar ise Avrupa'da artık etkisini yitirerek yerini Fovizm, Kübizm ve Ekspresyonizm gibi akımlara bırakan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımını uygulamaya çalışmışlardır.

Bu iki gurubun açtığı sergilerle ilgili olarak 1923'e dek yazılan eleştiriler, sergileri duyurmakta, güzel sanatların önemine dikkat çekmekte, İzlenimcilik akımını tanıtmakta ve genellikle sergileri olumlu değerlendirmektedir. [2] Kimi ressamlar, ülkede henüz sanattan anlayan bir çevrenin bulunmadığı ve resmin ancak ondan anlayan çevrenin varlığıyla ilerleyebileceğini savunurken, kimi yazarlar da eleştirmenlerin resim ve edebiyatı birbirlerine karıştırdıklarını belirtmektedir. [3] Ancak bu tür eleştiriler oldukça azdır. Genel olarak, 1923'e dek, henüz belirli bir konuda yoğunlaşıp gelişen eleştirilerden söz etmek mümkün değildir.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda, tüm alanlarda olduğu gibi, sanat ve kültür alanlarında da bir canlılık görülür. Sanata ve kültüre önem veren devletin desteği ile Ankara'da Musiki Muallim Mektebi Konservatuar'a dönüştürülürken, İstanbul'da Darülbedayi ve Güzel Sanatlar Akademisi açılır. [4] Gereksinmesi duyulan yapı ve anıtlar için, yerli sanatçıların yanısıra, zorunlu olarak Batılı sanatçılardan da yararlanılır. Avrupa'ya resim öğrenimi için öğrenciler gönderilir, sergiler İstanbul'un yanısıra Ankara'da da düzenlenir ve yeni Cumhuriyet devleti sergilerden resimler alıp, kimi sanatçıları ödüllendirerek, sanata ve sanatçılara olan desteğini açıkça gösterir. [5] 1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, 1933'te kurulan D Grubu, genel olarak Avrupa'da 1905 - 1908 yıllarında doğmuş ve o sıralar henüz yaşamakta olan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm ve daha erken tarihli Realizm gibi farklı eğilimleri benimseyerek, kendilerinden önce yalnızca akademikleşmiş bir İzlenimciliğin egemen olduğu Türk resim ortamına canlılık getirirler. Bu arada 1940'larda Yeniler Grubu kurulur. Modern resmin çoğu eğilimlerini gelip geçici sayan, ancak çağa uygun açık görüşler taşıyan Akademi hocalarından Leopold Levy'nin eğitim yönteminden geçen bu gurubun sanatçıları, resmin toplum sorunlarıyla yakından ilgilenmesinini; toplum yaşantısını, halkın günlük çalışmalarını, sevinç ve dertlerini yansıtması gerektiğini savunurlar. Böylece belli bir çizgide toplanan Yeniler, D Grubu'nun resme hiç bir katkıda bulunmadığını, yalnızca Avrupa resminin eğilim ve tekniklerini Türkiye'ye aktarmakla yetindiğini öne sürerler. [6]

Farklı eğilimlerdeki gurupların sergiler düzenlediği, yeni yeni eğilimlerin denendiği bu dönemde, devletin, özellikle Atatürk'ün önderliğinde, bilinçli bir destekle sanata yaklaştığı izlenmektedir. Avrupa'ya resim öğrenimi için öğrenci göndermenin yanısıra, Dolmabahçe Veliaht Dairesi Resim ve Heykel Müzesi haline getiril-

miş (1937), Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmeye başlamıştır (1938). Ayrıca yayın alanında gereksinimi duyulan ve Birinci Dünya Savaşı sırasında yayınlanmakta olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'ndan sonra, Türkiye'de Güzel Sanatlar alanındaki ikinci dergi, Ar, çıkarılmaya başlanır (7). Güzel sanat etkinliklerinin yoğunluk kazandığı bir dönemde, çoğunluğu ressamlardan oluşan, içlerinde felsefecilerin, yazar ve estetikçilerin de bulunduğu, çoğu Avrupadaki öğrenimlerini yeni bitirip gelmiş kurucularıyla dergi, Batıdaki sanat okullarını, eski ve yeni sanat akımlarını tanıtmayı, Türk sanatçılarının yaşam öykü ve yapıtlarını güncel açıdan ele almayı; sanatın yayılması ve sevilmesini amaçlamaktadır. Derginin de belirttiğine göre, Türkiye'de sanat eleştirmecisi yoktur. Bu nedenle ressamlar, sanat yazarı olmak ve sanat eleştirileri yapmak zorunda kalmaktadırlar. Derginin sanatçılar ve yazarlar arasında açtığı soruşturma ise, bu dönemdeki sanat ortamını yansıtmaktadır. Görüşler genel olarak, Türkiye'de bir sanat bunalımının değil, yeni bir oluşumun sancılarının çekildiği ve bundan korkulmaması gerektiği, sanatın kültür yaşamına girebilmesi için sanat eğitimine önem verilmesi, sanatçının heveslendirilmesi ve sanatın devletleştirilmesinin sakıncalı olmayıp, sanatçıya özgürlük sağlayabileceği biçimindedir (8).

Güzel sanatlarla ilgili böyle bir derginin kapanmış olması, kuşkusuz, Türk resmi ve eleştirisi açısından olumsuz bir durumu yansıtmaktadır. Ancak, bundan sonra, eleştiriler ve sanat yazıları kimi günlük gazetelerde, 1940'ların ortalarına dek giderek artan bir düzeyde yer alır (9). Sanatın ve resmin sorunları ile özellikleri üzerine yazılan eleştirilerin yanısıra, aynı gazetelerde, Türkiye'deki sanat yapıtları ve sanat tarihine ilişkin yazılar da büyük yer kaplamaktadır. Sanat ve resim sorunlarıyla ilgili eleştirilerde, Türkiye'de kökü olmayan tek sanat dalının plastik sanatlar olduğu ve bunun nedeni olan, sanatçı ve halkın eğitimsizliğini gidermek için yabancı ülkelerden sık sık değerli resimler getirilmesi, yeni açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin ölü bir müze olarak bırakılmaması ve sergiler düzenlenerek geliştirilmesi önerilmekte; sanatın amacının gerçeği olduğu gibi kopya etmek olmadığı, modern estetiğin de bunu savunduğu, sanatın yaratma olduğu, gerçek sanatçının en kötü koşullarda bile yaratmaktan vazgeçmediği, oysa Türk sanatının her kolunda henüz kopyacılık denemesinden çıkılamadığı, bunu ortadan kaldırmak için sanatçıların ülkeyi iyi tanımaları gerektiği; halkın yüksek sanattan anlamadığı biçimindeki görüşlerin ancak açık olmayan yapıtlar için söz konusu olacağı, çünkü böyle yapıtların anlaşılması için, sanatla yakından ilişki ve ilgi içinde bulunulması gerektiği, savunulmaktadır. Sanatta yeniliğin ve usanılmış biçimlerde sıyrılmanın, kuşaklar ve sanatçılar tarafından istendiği, sanatın en önemli ölçüsünün «Mükemmelliyet» yani «en az kusurluluk» olduğu belirtilmektedir. Öte yandan, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, D Grubu ve serbest çalışan sanatçıların ortaklaşa düzenledikleri sergi klasik, akademik ve modern ekolleri bir araya getirerek ülkenin sanat alanında iyi bir yönde ilerlediğini göstermektedir. Sanatçı hangi akımı izlerse izlesin, gerçeğin bir yönünü alarak diğer yönlerini bozmaktadır. Çünkü sanat yapıının, gerçeğin sanatçı tarafından yorumu olduğu biçiminde görüşler ileri sürülmektedir.

Bu tür eleştiriler sürdürülürken, 1939'da Halk Partisi'nin ressamlar için düzenlettiği yurt gezileri başlar; Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne getirilen Suut Kemal Yetkin'in çabasıyla, plastik sanatlar alanında devletin sanat politikasını yansıtmak amacıyla önemli bir dergi, Güzel Sanatlar Dergisi ve ayrıca Milli Eğitim Bakanlığınca bir sanat ansiklopedisi yayınlanmaya başlanır (10). Genellikle eski Türk sanatı ve mimarisi, heykel, grafik, müzik ve fotoğrafla ilgili yazıların dışında



Eşşekler de düşünur

dergide sanat felsefesi, resim ve heykel sergileriyle ilgili eleştiri yazıları da yer almıştır (11). Bu sıralarda, resmin toplum sorunlarıyla ilgilenmesini amaçlayarak kurulan Yeniler Grubuyla birlikte, yeni bir tartışma konusu açılır, Kimi bilim adamları, edebiyatçılar Yeniler'i savunarak, sanatta toplumculuk, fikrini desteklerken kimi gazete yazıları yalnızca Türkiye'de yetişmiş bu grubun yapıtlarını ülkede resmin hangi olumsuz düzeyde olduğunu yansıttığı için ele alır (12).

Devletin de desteğiyle bu dönemde çeşitli biçimlerde artan sanat etkinlikleri, yazarların işaret ettiği gibi, sevindiricidir. Ancak, sanat ve eleştiri alanlarında önemli yerleri olan Ar ve Güzel Sanatlar Dergisi, 1944 - 1945 te yeniden çıkmaya başlarsa da aynı yıllarda kapanırlar Türk resmine değişik anlayışlar ve tartışmalar getiren Yeniler Grubu'nun kimi üyeleri 1946 larda Fransa'ya gitmeye ve gerek Fransa'da gerekse Türkiye'de artık farklı eğilimlere yönelmeye başlarken, 1933'te kurularak açtığı sergilerle olumlu-olumsuz tepkiler yaratan ve Türk resminde «eski - yeni»yi savunanların katıldığı bir tartışma ortamı yaratmış olan D Grubu 1947'de dağılır. Bu grupları oluşturanlar ve yeni gelişen sanatçılar, bundan sonra istedikleri yollarda çalışmalarını bireysel olarak sürdürürler.

Burkulan Yüreğin Türküsü

Kar aydınlığında pırıltılı mavi
Bir gülümseyiş mi kış güneşi
Kırgın akıp gitti ufkun alacasına
Elleri ceplerinde öbür bahara

Baba kış güneşi benzer mi
Nar çiçeği kırmızısı güle
İlkyazın yangın gibi gizli
Yüreği darala darala
Açan el ayak çekilince

Dışarda kar çıngırakları uçuşur
O dantel gibi uçuşuna bakar da
Der ki: bahar erken gelecek
Kıyıya, dalgakırana, lâcivert dağlara
Kör bir kuşun kanadında

Böyle bir günde baba
Götürdüler abimi karlı ufka
Üç kış oldu gelmeyeli
Üç kış güneşi gizledi
Onu taş duvarlar ardına

Öyle yağan kar gidişine sokakların
Her makamda dolaşan rüzgâr
Örseler mi dersin yufka yüreğini
Aşklardan sevgilerden geçen
Baharla, acıyla tanışan gözlerini
Kitap dergi süzen kirpiklerini

Ahmet Ada

1946 ve sonrası Türkiye'sine genel olarak bakıldığında 1946'da çok partili siyasal yaşama geçildiği, 1947 den sonra Batı, özellikle ABD ile ekonomik ve siyasal ilişkilerin yoğunlaştığı, Cumhuriyet'ten sonra bir ara kesintiye uğrar görünen dış etki ve baskının arttığı izlenir. Özellikle 1950'den sonra, Batıyla bütünleşme politikası güçlenir. İçte ise, kısa bir süre sonra demokratik olmayan yöntemler uygulanarak, siyasal partiler, basın, radyo, üniversiteler, sendikalar, yargı organları ve bürokrasi üzerindeki baskılar ağırlaştırılır (13). Gerek 1942'den sonra tek partili gerekse 1950'den sonraki çok partili yönetimde, sanat ortamındaki uygulamalar daha çok edebiyat alanında ve kimi yazarların yazdıklarıyla ilgili olarak kovuşturmaya uğraması ya da hüküm giymeleri biçiminde olmuştur. (14). Resim alanında ise, 1946'da bir ressamın sergisine izin verilmemesi ve 1950'den sonra çoğu ressamların yurt dışına gitmesi olumsuz görünümlerdendir (15). Öte yandan, Paris'te 1946'da açılan sergiye ilk kez Türk ressamlarının gönderilmesi (16), 1948 - 49 - 50 yılları Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin devlet yetkililerince açılması ve kimi yapıtların satın alınarak, resimle ilgili «vaatlerin» yapılması, olumlu bir durumu da yansıtmaktadır (17). 1955 - 56 arasında geçen bir olay ise, bu dönemin resmine ve sanatçısına karşı yapılan bir başka olumsuz tavrı göstermektedir (18). Turan Erol'un belirttiğine göre, yeni Büyük Millet Meclisi yapısına konulacak resimlerin seçimi için düzenlenen Vilâyet Tabloları Sergisi'ndeki yapıtların çoğu, iktidar partisi ileri gelenlerince kırıcı sözlerle kötülenmiştir. Sonunda sergi, resmî seçiciler kurulu bir yana itilerek «darmadağın» edilmiştir.

1950'lerden sonra giderek ağırlaşan baskıcı yönetim, 27 Mayıs 1960'da son bulurken, yeni dönemin başlamasıyla toplumda, Anayasayla sağlanan, insan hak ve özgürlüklerine, demokrasiye önem veren bir anlayış gelişmiştir. Bu anlayışın özellikle sanat alanına yansıması olumlu olurken, yöneticiler, Türkiye'de sanatın ve sanatçıların sorunlarını öğrenmek niyetini taşımaktadırlar (19). Ancak tüm iyi niyetli anlayış ve uygulamalara karşın, 1960'dan sonraki dönemde de sanatçı ve yazarlara yönelen kimi olumsuz tutumlar izlenmekte, kimi ressamlar resimleriyle birlikte yargılanabilmektedir (20).

Tüm olumsuz etkenlere karşın, 1950-60 arasında, Türk resminde, yaygın bir biçimde modern eğilimlerin denendiği izlenir. (21) 1928-33 yıllarında sanat yaşamına katılmış ressamların çoğu ve 1950 lerin sonunda Avrupa'dan dönen ressamlarla yeni yetişenlerin açtıkları kişisel ve karma sergiler, nicelik açısından yoğun bir resim ortamı yaratırlar. Özellikle 1960 sonrası, kimi olumsuz uygulamaları içerse de, T. Erol'un da belirttiği gibi, toplumdaki tüm sorunların açıkca tartışma konusu olmağa başlamasına paralel olarak, «sanatın ve sanatçının toplum sorunları önündeki değeri ve yeri» üzerinde düşünülmeyi sağlayan bir dönemdir (22).

1960'a doğru, genel olarak, manzara geleneğini sürdürenlerden; doğaya bir ölçüde bağlı kalıp, nesneleri Batılı yöntemlere göre soyutlayan ve bu yolda giderek ortak bir şemacılıkta birleşenlerden; doğayı kendilerine göre yorumlayıp, kişisel anlatıma ve yöresel motiflere ilgi

duyanlardan ve yine genel bir niteleme ile, nonfigüratiflerden söz edilmektedir. Bu nitelemelere bağlı olarak 1960 lı yıllarda genç ressam kuşağı, genel bir sınıflandırmayla, figüre bağlı olanlar ve soyutçular biçiminde ikiye ayrılabilse de, daha çok kişisel araştırmalar ve özgün bir Türk resminin koşullarını yaratma çabası izlenmektedir (23).

Resimde bu noktaya gelinirken, sanatçıların eğilimleri ve sanat sorunları eleştirilere konu olmuştur. Ancak eleştirilerin niteliği değişse de, eleştirmenlerin nitelikleri genellikle değişmemiştir. Özellikle resme ilişkin konuları çoğunlukla ressamlar yazarken, genel sanat sorunlarında edebiyatçı ve kimi yazarların yazılarına rastlanmaktadır (24).

1946 sonrası eleştirileri incelendiğinde, hemen hemen 1950 ye dek söz konusu edilen; «eski - yeni», «klasik - modern», ya da «akademik - mücerret» kavramlarıyla belirlenen ve 1930 lardan sonra Türk resminde yaygınlaşmış, fakat aslında Batıda yirminci yüzyıl başlarında görülen resim akımlarının benimsenip benimsenmemesi ya da uygulanıp uygulanmaması sorunlarıdır (25). 1950'lerle birlikte aynı sorun biçim değiştirir ve «figüratif - non - figüratif» kavramlarıyla sürdürülür. Bu tartışma yapılırken, özellikle 1954-55 yıllarında, sanatta «güdümlülük - güdümsüzlük» sorunu tekrar ortaya çıkar. Aslında bu konu, 1946'dan önceleri, özellikle toplumcu sanatı savunan Yeniler Grubu'nun kurulduğu yıllarda ve kimi zaman gündeme gelen «sanat sanat içindir - sanat toplum içindir» tartışmasının süreğidir. Ancak 1946'dan sonra daha çok edebiyatçılar arasında görülmüş ve kimi ressamları da içine alabilmiştir. «Figüratif - non - figüratif» sorunu ise, 1958 sonlarında biçim değiştirir. Çünkü bu yıllarda, «figüratif - non - figüratif»in yerini «soyut - somut» kavramları almıştır. Batıda İzlenimcilikle başlayarak yirminci yüzyılda da süren, modern teknolojinin ve yaşamın etkisiyle resimde figürleri ortadan kaldırarak gelenekleri yıkan soyutlama ve soyut eğilimleri, 1950 - 60 arasında Avrupa'da öğrenim gören ressamların dönüşüyle yaygın bir biçimde denenmeye başlamıştır. Böylece gündeme gelen «soyut - somut» tartışması, 1960 - 70 arasında izlenmektedir. Önceleri daha çok soyut kavramı üzerinde yürütülen tartışmalar, 1963'ten sonra, resmi soyuta yönelten nedenlerin açıklanması ve incelenmesine dönüşmüş, 1960'ların sonunda ise giderek azalmaya başlamıştır.

1946 - 1971 yılları arasında, «eski - yeni»den başlayarak, «soyut - somut»a dek uzanan eğilim tartışmalarının kökeni, aslında resmin doğaya benzeyip benzememesi isteğinden doğmaktadır. Batıdaki gibi uzun bir geçmişi olmayan yağlıboya resim, geniş kitleler arasında benimsenip yaygınlaşamadığı gibi, aydınlar ve kimi sanatçılarca da kavranamamış gözükmektedir.

Aynı yıllar arasında yapılan kimi tartışmalar, resmin kuruluşundaki renk, boya, çizgi ve benzeri değerler üzerinedir. Özellikle 1952'de, kimi ressamların bu değerleri açıklayıcı yazılarının yanısıra, 1965 - 66 yıllarında yoğunlaşan görüşler, bu tarihlerde ortak bir çözüme varıldığını gösterirken, 1966 dan sonra da zaman zaman

Anılara Batmış Günlerden

ey günlerin acıyla yoğrulanı
kaçak bir hayatın koynunda gerineni
sümbüllerin leylâkların mevsimi
dağları delip geleni
suları yarıp geleni.
şimdi çok uzaklarda kalan
bir anılar sayfası
yırtılıyor fırtınalı bir gece yarısı
dökülüyor ortaya
çamurlu akan bir ırmak
bir ölüme ceset hazırlayan
asi ve iğrenç
karanlık bir akşamda.
günlerin patlayarak akışı
büyük kentin insansız caddeleri
terli bir göğüsten damıtılan aşk
yeniden kuşatıyor geçmiş günleri.
gece yarılarında
evlerden
karanlık caddelere akan sesler
bir yapımın uzayan dehlizleri
beyazlara bürünmüş dünya
istanbul.
hayat kıstırılmış bir insanın gözlerinde
hayat
yangınlardan
çelik paletli gemilerden
samanyolunu gezdiren gökyüzünden süzülüyor
gazeteler geçmiş günlerini ilençliyor.
nerde meydanların o çocuksu bayramları
bataklıkları çağrıştıran nilüferler
trenli yolculuklar
birden dökülen akşamların getirdiği
insanlardan kaçırılan kitaplar.
dünya bir el yazması gibi
terli ellerin üretkenliğine batmış
dalında bir kiraz gibi alımlı
yuvasında bir kuş kadar anaç.
birlikte omuzlanmış yorgunluklar
birlikte yaşamı nakışlayan sevgiler
çocuklara el vererek geleceği getiren
aşklar-gidişler-bırakılışlar
bir şiirdir şimdi küçücük yüzleri sarsan
bir şiirin akışına kulaç vurulup
gerine gerine son dizesini yudumlayıp
hep bir ağızdan
dünya bizimle gülecek diyebilmek.

Ahmet Özer

açıklamalar sürmüştür. Sorun, çoğunlukla, rengin mi yoksa desenin sağladığı biçimin mi resimde daha ön planda olduğu noktasında toplanmıştır. Ancak, genellikle renk üzerinde birleşilmiştir.

1946 - 1971 yılları arasındaki eleştirilerin bir diğer bölümü, Türkiye'de resim sanatının içinde bulunduğu koşulları tartışmaktadır. Aslında bu konu, resim eleştirilerinin başlangıcından beri, aralıklarla da olsa en çok üzerinde durulan sorunlardan biridir. 1946'dan 1971'e dek yazılarda, devletin belirli bir sanat politikasının olmayışı, sanat eğitiminin eksikliği ve dolayısıyla resmin sevilemediği biçimindeki görüşler çoğunluktadır. Bununla birlikte, sorunun 1970 lerde de tartışılacağı izlenmektedir.

Başlangıcından 1970'lere Türk resim eleştirisi, aslında Türk resminin gelişim ve anlaşılma sürecini de yansıtmaktadır. Bu süreç içerisinde, sorunları çözmeye yarayacak bir eleştiri anlayışının gelişemediği, çünkü gerçek eleştiri ve eleştirmenliğin özellikle resim alanında, Türkiye'de henüz tam anlamıyla yerleşemediği izlenmektedir. Bu görüş, resmin başlangıcından beri Türk eleştiri yazarları, yani ressamlar ve edebiyatçılar tarafından sürekli savunulmuştur. Ancak, sorunun kökeni yağlıboya resmin ülkede yüzyılı bulan kısa geçmişiyle, ilgili olduğu gibi; çağdaş uygarlığın yüzyıllar önce geride bıraktığı ortaçağ kalıntılarının henüz ekonomik, siyasal ve sosyal alanlarda tam olarak temizlenememiş olmasıyla da yakından ilişkilidir. Çünkü, bu temel üzerinde, bilimsel ve akılcı yöntemlerle sorunlara eğilememek, Türk resmini de içine alan kısır bir tartışma ortamına yol açmaktadır. Türk resminin ve eleştirisinin içinde bulunduğu kısır ortamın ortadan kalkabilmesi ve eleştirilerin gerçek yerini bulabilmesi, toplumun çağdaşlaşabilmesi ile çözümlenebilecektir. Çağdaşlaşabilmenin bir yanı, resmin, diğer sanatlar gibi toplum yaşamında vazgeçilmez bir unsur olarak yer almasıdır. Bu ortam, doğal olarak, eleştiri ve eleştirmene olan gereksinmeyi de birlikte getirecektir.

(1) **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı,** Temmuz, 1963, Sa. 142, s. 558; A. Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** İstanbul, 1969, s. 61 - 68.

(2) Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu,** Mayıs, 1970, s. 22, 47 - 48, 50. Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli,** İstanbul, 1973, s. 22, 40, 48 - 49, Esin Dal, «1915 - 1923 Yılları Türkiye'sinde Plastik Sanatlar Eleştirisi», **Bedrettin Cömert'e Armağan,** Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdarî Bilimler Fakültesi, Beşerî Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980, s. 113 - 117. Eleştiriler 1923'e dek Vakit, Tercüman-ı Hakikat, İkdam gibi kimi gazetelerde ve Musavver Malûmat, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, Dergâh ve Şebab gibi kimi dergilerde çıkmaktadır. İmzasız yazıların yanısıra, Celal Esat (Arseven), Ahmet Haşim, Mustafa Şekip (Tunç) gibi kimi sanat tarihçisi, şair ve felsefe hocalarının resimle ilgili yazılarına da rastlanmaktadır.

(3) **Dergâh,** 5 Ağustos 1338 (1922), Sa. 32, 20 Ağustos 1338, Sa. 33, 20 Eylül 1338, Sa. 35. Sözü edilen ressam Namık İsmail, yazar ise felsefe hocası Mustafa Şekip'tir.

(4) **50 Yıllık Yaşantımız (1923 - 1933),** C.I, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1975.

(5) **Hakimiyet-i Milliye,** 2 ve 6 Kanunsani 1925.

(6) N. Berk — H. Gezer, **a.g.y.,** s. 68 - 70.

(7) Arslan Kaynardağ, «1930 ların Bir Sanat Dergisi: Ar», **Çevre,** Kasım - Aralık, 1979, Sa. 6, s. 67 - 68. Belirtildiğine göre o günlerde mimarlık konusunda Arkitekt, edebiyat konusunda Yücel, Varlık, Yeni Adam gibi önemli dergiler çıkarken, güzel sanatlar konusunda hiç bir dergi yoktur.

(8) A. Kaynardağ, **a.g.m.,** s. 68.

(9) **Ulus** ve **Cumhuriyet** gazetelerinin 1938'den 1945'e dek çıkan sayılarında, genel sanat ve resim sanatı sorunlorı üzerine, Celal Esat Arseven, Nurullah Berk, Refik Ekipman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Eşref Üren, Suut Kemal Yetkin gibi sanat tarihçi ve ressamlarının; İ. Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dranas, Yaşar Nabi Nayır, Melahat Özgü, Refik Ahmet Sevengil ve Vedat Nedim Tör gibi felsefeci, edebiyatçı ve yazarların yazılarına raslanmaktadır.

(10) Adnan Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı,** Ankara, 1977, s. XI; A. Kaynardağ, «Bir Sanat Gösterisi: Güzel Sanatlar Dergisi», **Çevre,** Sa. 7, s. 71. Kağıdı, basımı ve mizanpajıyla, Türk basımcılığının da önemli bir başarısı olarak nitelenen derginin üçüncü sayısı musıkiye, beşinci sayısı mimarlığa ayrılmıştır.

(11) A. Kaynardağ, **y.a.g.m.,** s. 71. Prof. M.Ş. Tunç, Melahat Özgü ve Mazhar Şevket İbşiroğlu sanat felsefesiyle, A.M. Dranas ve Malik Aksel sergilerle ilgili yazmaktadırlar.

(12) N. Berk — H. Bezer, **a.g.y.,** s. 70. Yeniler'i destekleyenlerin başında Hilmi Ziya Ülken, M.Ş. Tunç, A.H. Tanpınar gelmektedir. Ayrıca H.Z. Ülken, «Cumhuriyet ve Sanat» adıyla yayınladığı küçük bir kitapta, «sanatta toplumculuk» düşüncesini savunarak, yeni hareketi övmüştür.

(13) Emre Kongar, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı,** İstanbul, 1978, 2. Basım, s. 185 - 187.

(14) Çetin Yetkin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı,** Ankara, 1970, s. 33 - 40, 98 - 109, 157 - 159, 164 - 166, 198.

(15) Ç. Yetkin, **a.g.y.,** s. 232. Sözü edilen ressam Nuri İyem'dir.

(16) Fikret Adil, «Türk Ressamları», **Ulus,** 27 Ekim 1946.

(17) Gazanfer Kunt, «9. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Dün Açıldı», **Ulus,** 4 Ocak 1948., Eşref Üren, «Devlet Resim ve Heykel Sergisi», **Ulus,** 2 Ocak 1949.; «11. Devlet Resim ve Heykel Sergisi», **Ulus,** 11 Mayıs 1950.

(18) Turan Erol, «Resmimizin Son Onbeş Yılı», **STC Gençler Arası Resim Yarışması,** Ankara.

(19) Sunullah Arısoy, «Türk Sanatının Dertleri», **Dost,** Ekim 1960, Sa. 37, s. 13 - 15. Millî Birlik Komitesi'nin anlamı belirtilmekte ve Türk sanatının çeşitli sorunları ve çözüm yolları saptanmaktadır.

(20) Ç. Yetkin, **a.g.y.,** s. 79 - 96, 110 - 123, 149 - 156, 175 - 183, 186 - 189, 190 - 199, 206 - 223, 226 - 231 edebiyatçılara ilişkin örnekleri yansıtırken; s. 236 - 261, Yeni Dal Grubunun 1961'deki ve İbrahim Balaban, Avni Mehmedoğlu gibi sanatçıların kişisel sergileriyle ilgili yargılamaları yansıtmaktadır.

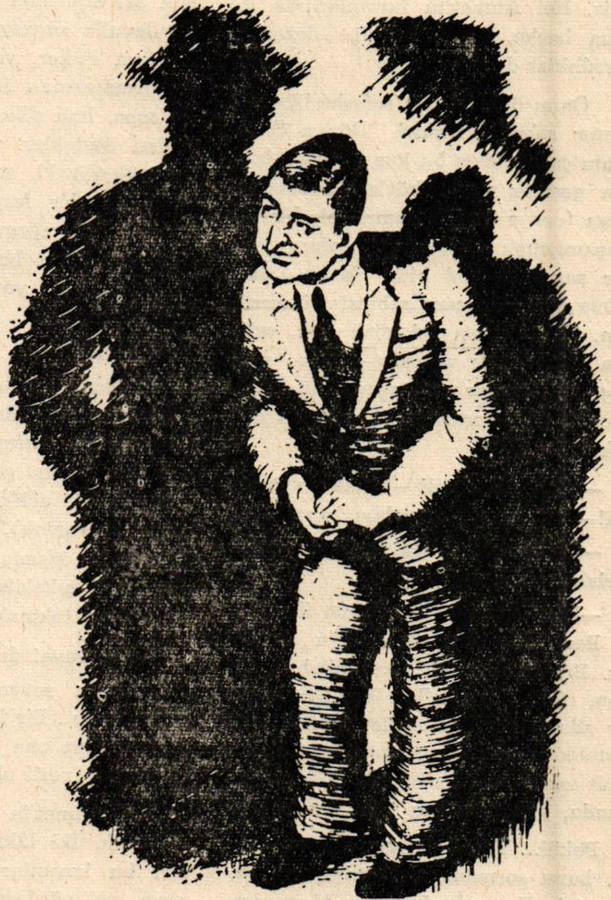
(21) T. Erol, **a.g.m.;** A. Turani, a.g.y., s. XII - XIII.

(22) T. Erol, **a.g.m.**

(23) T. Erol, **a.g.m.;** A. Turani, **a.g.y.,** s. XII - XIII.

(24) 1946 - 1971 arasında yazan ressamlar çoğunlukla Haşmet Akal, Malik Aksel, Fahir Aksoy, Özdemir Altan, İsmail Altınok, Rasin Arsebük, Mustafa Aslıer, Mustafa Ayaz, Aliye Berger, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eray Börtecene, R. Tahir Burak, Abidin Elderoğlu, Metin Eloğlu, Refik Ekipman, Cemil Eren, B. Rahmi Eyüboğlu, Zafer Gençaydın, Hamit Görele, Zahir Güvemli, Azra İnal, Nüzhet İslimyeli, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Hasan Kaptan, Duran Karaca, Hüseyin Kavga, Kayıhan Keskinok, Sami Lim, Kaya Özsezgin, Orhan Peker, Cemal Tollu, Saip Tuna, Adnan Turani, Eşref Üren, Turgut Zaim'den oluşmaktadır. Resmi de ilgilendiren kimi genel sanat konuları üzerinde ise, Fikret Adil, Samet Ağaoğlu, İhsan Akay, Dursun Akçam, Sabattin Kudret Aksal Cevat Memduh Altar, Melih Cevdet Anday, Yavuz İsmet Anıl, Adnan Ardağı, Sunullah Arısoy, Nurullah Ataç, Falih Rıfkı Atay, Nurettin Atram, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Baydar, Hüsamettin Bozok, Hüseyin Cöntürk, Hikmet Dizdaroğlu, Bülent Ecevit, Çevik Erülkü, Memet Fuat, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Orhan Hançerlioğlu, Atilla İlhan, Ahmet Köksal, Gazanfer Kunt, Agâh Sırrı Levend, Tarık Levendoğlu, Takiyettin Mengüşoğlu, Yaşar Nabi Nayır, Fahir Onger, Hıfzırrahman Raşit Öymen, Erdal Öz, Melahat Özgü, Fuat Pekin, Peyami Safa, Refik Ahmet Sevengil, Sezer Tansuğ, Cahit Tanyol, Sabahattin Teoman, Vedat Nedim Tör, Cavit Orhan Tütengil, Orhan Veli, Suut Kemal Yetkin, Tahsin Yücel gibi, içlerinde edebiyatçıların çoğunlukta olduğu yazarların eleştirileri de önemli bir yer kaplamaktadır.

(25) 1946 dan sonra yazılan eleştirileri tek tek burada aktarmak olanaksızdır. Ancak, söz konusu edilenler bu yıllar içinde sürekli yayınlanan Türk Dili ve Varlık dergileri başta olmak üzere, tarih sırasıyla Ulus 1946, 47, 48, 50, 51; Sanat ve Edebiyat 1947, 48; Yaşayan Sanat 1949; Yeni Sabah 1952, 54; Yeditepe 1954; Kültür Dünyası 1954, 55; Forum 1956; Türk Düşüncesi 1957; Dost 1958, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68; Yeni Ufuklar 1958, 59; Son Çağ 1961, 62; Dernek 1962; Sanat ve Sanatçılar 1964, 65, 66; Ankara Sanat 1970; Sanat 1971; Gerçek 1971 gibi dergi ve gazetelerde yayınlanan eleştirilerden alınmıştır.



Dalkavuk

Alpaslan Berktay'ın Bir Hikâyesi

Kovancı

Evet, ünlü ekonomici Adam Smith'in «Ulusların varsıllığı»ndan söz ettiğini hep biliriz, siz söyleyin, bir tanrının kulunun çıkıp ta «Kel Ahmet'in varsıllığı»ndan söz ettiğini bir duyanınız hiç oldu mu? Bunu incelemek her ne kadar fincancı katırlarını ürkütebilirse de, konuyu öylece bırakmanın bilim ve kültür adına bir eksiklik olacağı da, tümüyle gerçektir. Varsıllıkların çiçeklerden süzülüp arılarla kovanlara taşınarak bal olduğu, oradan balların para olup Kel Ahmet'in cebine aktığı, doğrudur. Ama iş bu denli dümdüz de değildir. Kovanlarda yalnız bal yapılır diye bilirsiniz. Kel Ahmet'in kovanlarında ise daha başka, daha önemli değerler, varsıllıklar da üretilir.

Onun öyküsü, taa seferberliğe dek uzanır aslında. Birinci Dünya Savaşı'nın çalkantıları bu kuş uçmaz —kervan geçmez yayla köylerine ulaşmamıştı (oraya hiç bir zaman hiç bir şey ulaşamamıştı. Zaten buraları yine her zamanki gibi kim kime— dum duma idi.) Böylesine sahipsiz bir yerde gün, Kel Ahmet gibi gözü açık, eskiden pehlivanlık ve ense - kulak yapmış, atılımcı bir yurttaşın günü olmayacaktı da —sorarım size— kimin olacaktı.

—Ulan Ali, derdi —kulakları çınlasın!— sat şu senin tarlayı bana!

—I - ıhh.. der öteki, diyelim. Benim tarlam satılık değil.

—Ulan uzun etme; parası ile işte.. Pazarlıkta razı etmek için el sıkışır. Bırakmaz elini, sıkar allah sıkar; hem sıkar, hem sallar. Bar-bar bağırtır adamı «Deli-dolu» deyip korkarlar. Üstelik yanında da kendisi gibi birkaç ipsiz-sapsız.. «Ne olur, ne olmaz». Sonunda, yok pahasına kapatır tarlayı.

Pekiii... Ya adam razı olmazsa? İşte, bunu sormamak düşünmemek daha iyi.. Komşulardan Sarı Musa derler biri vardı, o, soruyu kendi kendisine sordu ve bu, ona iyi gelmedi. Yüzü pençe pençe, tükürüklerini saça saça :

—Ulan kopuk, yeter be senden çektiğimiz! diye bağırdı.

Soluğu Kel Ahmet'in avlusunda aldı, kuşkusuz. Orada olanlar, öykülerde anlatılabilenlerden baskındır. Kel Ahmet bu buluşuna çok önem verir ve «Divana çekmek» diyerek, bir tür saygı da gösterir. Bu avlu, sonradan, içindeki avadanlıklarla birlikte, olduğu gibi saklanıp bir müze yapılsaydı, yeriydi. Kel Ahmet'in adamları yerlerini aldılar. Tören hemen başladı. İki kişi Sarı'yı yakaladıkları gibi kafasını arı kovanına soktular. Öbür ikisi de davulla zurnaya ver yansın ettiler ki, tam ettiler, yedi mahalleyi ayağa kaldırmacasına.. Kel Ahmet te, elinde sopa, halı silkeler gibi durumu arkadan destekler. Kovanın içinde bir ses yükselir ki, zurnanınki zor yetişir ardından; bir feryat, bir oğultu, bir vızıltı.. İnin ağzında ayıyı kuyruğundan yakalamış Nasreddin Hoca örneği; kovanın iki yanına yapışmış, ayaklarıyla ortalığı tozutur ha tozutur koca adam.

Yıldırım hızıyla olup bitti her şey Eliyle pes etti Musa. Hazırlanan kâğıda oracıkta parmağını bastı. Kovandan bir kafa çıktı ki - aman allah! - (Yedi delikli tokmak, bunu bilmeyen ahmak), bilmecedeki gibi.. Göz - möz şişmiş, tanınmaz, kovandan nasıl çıkabilmiş bilinmez, koskocaman bir tokmak..

—Koş suya! diye bağırdı biri.

Allahını seven, Musa'yı tutmasın! Doğru suya.. Bir kahkaha koptu arkasından, ama ona yetişemedi. Derdine mi yansın, rezil olduğuna mı..

Kel Ahmet'in kovanları yaylada ün saldı. İki lâkırdının, üç şakanın biri bu kovanlar üstüne.. «Romatizması, yel ağrıları olana birebir..» diyorlar. «Yanında, Gönen kaplıcaları haltetmiş!»

Dünyalığını düzdü Kel Ahmet. Elinde, sopadan bozma bir baston, köyün ileri geleni oldu. Ama akıllanıp uslanamadı bir zaman. Sık sık köyün altındaki bağına gider, uçurumun kıyısındaki kayaya oturur. Sonra da kâhyasına sorar :

—Ulan efendi, şunlar ne ağacı öyle?

—Fıstık..

—Ya şunlar?

—Zeytin..

Yaaa!. Peki, kimindir bütün bu ağaçlar?

—Kimin olacak, benim ağamın

—Ho.. ho.. ho.. ho..

Gülme nöbeti bir süre gider.

—Peki, ya şu bağlar?

—Onlar da ağamın.

—Ho.. ho.. ho.. ho..

Aşağıda, dere kıyısındaki bahçeler? Onların yanındaki tarla? Karşı bayırdaki zeytinlik? Aldığı yanıt, hep aynı... Elindeki sopaya dayanıp saf saf sorar :

—Yapma yahu! Bu senin ağan ne yaman şeymiş böyle! Çok mu varlıklı bu herif?

Kâhyanın sabrı tükenir :

—Efendi!. Efendi!. Ne diyorum sana, gördüğün bütün şu dağ - taş bağ - bahçe, zeytinlikler, tarlalar.. Hepiciği hepiciği onundur. Sen benim ağamı biliyor musun? Benim Ahmet ağam, bu yaylânın en varlıklı, en güçlü ağasıdır.

İşte o zaman Kel Ahmet artık kendini tutamaz. Vâdinin taa karşı yakasındaki yörük köyünden duyulan, uzaklık ve sis ile mavileşmiş yamaçlarda yankılanan, boğulurcasına bir kahkaha patlar :

—Ho.. ho.. ho.. ho..

Yörükler :

—Kel Ahmet azıttı yine, derler.

Sahipsiz bucak mühürüne el atıp ensesi büsbütün kalınlaştıktan sonra, dünyalığının yanında ahiretliğini de düzdü; hacca gitti. Kel Ahmet, oldu Hacı Ahmet.

Uzun yaşamak bazen ne talihsizlik! Bakarsınız, politikacıdır. «Öldürtmeyen tanrı, öldürtmez»; canı yansın, birkaç yalpa daha vurup birkaç kişiyi daha güldürsün diye.. Böyle gereksiz duygulara karşı bağışıklığı olan kahramanımızın ömrünün uzaması ise, sadece yazarı için talihsizlik.. Ne güzel, öyküyü ayarlamışsınız. Adam, tokmak gibi kafasıyla suya koşarken.. «Ho.. ho.. ho.. ho..» diye gülerken,.

Trakk.. Bitiverecek. Ama adam —yazık ki— bazı ünlü otomobil lâstiği ilânlarındaki gibi dokuz canlı çıktı ve öykümüzü berbat etti. Şimdi, işin yoksa, onu al, seferberlikten taa bugünlere dek getir! Sözü uzatmayalım, kahramanımızın, kalkınan bir Türkiye'nin kalkınan bir Hacı Ahmet'i olduğunu belirtelim. Şimdi bucağın giriş yerinde bir lokantası, bitişiğinde otobüs yazıhanesi, her zaman hazır durumda bir, iki tane (Kovancı Turizm) otobüsü ve benzin istasyonu ile karşılar sizi. Bunlar, özel bir avlu gibi, bucağın girişindeki küçük alanı ve yeni gelenlerin kafalarındaki havayı kuşatıverir; «Hacı Ahmet'in ülkesine gelmişim» dersiniz. Oto yazıhanesinde, Kâbe işlemeli bir duvar halısı ve bir «Bismillâhirrahmanirrahim».. Altında, «Müşteri, velinimetdir» ve «Veresiyeye yeminliyim».. Yanındaki duvarda, Adnan Menderes.. (Rahmetlinin çok hizmetleri oldu çooook.. Ama -nur içinde yatsın!_ anlayan kim? Astırdılar sonunda). Menderes'in altında, elinde tesbih, başında fotör, Bay Ahmet Kovancı.. Yiğit, namıyla anılır; onun da ünü, (Kovancı) diye çoktan yaylanın köylerini, bucağı aşıp aşağıda ilçeyi tutmuş, soy adı olmuş. Oturduğu yerde tesbihini çeker, 61 anayasasına ve gençlere, «O piç kuruları»na —ana avrat— içini boşaltır.

İlçenin de giriş yerinde bir oto yazıhanesi vardır. Buradan bucağa (var - gel) li bir tezgâhtır çalışır. Üst katta, Hotel Kovancı gözünüze çarpar. Alandaki yeni yeni Mercedes'ler ise İzmir yolunda eşsizdir. Arada bir, kimi kez «ünlü hafızı Kur'ânlar eşliğinde Haccül Ekber Farizesi» yerine getirilir, kimi kez de yabancı turistlere Truva Harabeleri gezdirilir. Takkelisi, çarşaflısı, mini eteklisi yazıhanede harman olurlar. Kovancı'nın, ipek gömlek, altın iğneli boyunbağı, şovelye yüzük, Duglas bıyık, kente inmiş oğlu, kimine «Tanrı kabul etsin, amcacığım!» der, kimine de «Orayt... Yes...» Kibarlığını göstereceği zaman da bir «Canım... Ciğerim...» ekler.

— Bak oğlum, baylar ne içecekler...

Üç yüz altmış derece tüm çevreyi bağışlayan bir kol hareketi, altın kol düğmelerini ortaya çıkarır. Parmaklar yelek ceplerinde, turist kadınlara gülümserken ise, altın dişlerinin de bulunduğunu öğrenmiş olursunuz.

Uzun süre Kovancı'dan ses - seda çıkmadı. Son söylentilere göre, Ankara, İstanbul yollarına el atmış. İzmir'de de bir sürü otel, lokanta, han, hamam.. Bir (Hacı Holding) kuracakmış, diyorlar. Yalnız kendisinin değerbilirlik gösterip, bucaktaki yazıhanenin önündeki havuzun kıyısına alçıdan kocaman bir arı diktirdiği, bir gerçek.. Eğilip havuzdan su içiyor bu arı, kocaman da kanatları var. Başarılı bir yaşamı anlatıyormuş. Merak edip te soranlara ise, Bay Ahmet Kovancı'nın verdiği yanıt şu:

— Eee... Mâneviyata inanmak gerek. Çok hikmet var bunda, çoook... Arıların çalışkanlığını, kovanın erdemlerini, bereketini, yurt ekonomisindeki ve hele eğitimdeki yerini saya saya bitiremiyormuş.

— Çıkarılacak çok pay var bunda. bir dersi ibret! Ama, kuşkusuz, anlayana.. Elde olsa, her okula bir kovan koy.. Terbiyesi azıcık kıt olanı hemen hizaya getiriver. Bak o vakit bu zamane piçleri yola geliyor mu, gelmiyor mu..

Alpaslan BERKTAY

Oysa Yazmalıydım

(bu yağmurlu bu kara ankara akşamlarında
beni eve getiren her adımım
r'lere dili dönmeyen çocuklar kadar aklımda

biliyorum kimi sözcükler hiç
eskimez şiirlerimizde. dağlarımızda
karların hiç erimediği yerler var. biliyorum)

oysa yazmalıydım. ilk sıcaklıklar ilk kıpırtılar
kısa konçlu çoraplar dizaltı etekleri
ve işveli tebeşir tozlarındalar

oysa yazmalıydım. damıtarak terli tazeliklerinden
hala beslemeler tutuyor ellerini
kuğulu parkta sarışın çocukların

oysa yazmalıydım. cumartesi sonraları
yavru ile katip filmlerindeydik biz ortaokul sürüleri
kahkahalarımıza menapoz öğretmenlerin tokatları yamalı

oysa yazmalıydım. atamadık gecelerden yastıkları
çaresizdik yalnızlığı çoğalttı ellerimizde sabun köpükleri
önceleri kimimizi giz gibi çekmişti bentderesi sokakları

(bu yağmurlu bu kara ankara akşamlarında
suratlarımızda patlıyor yeşil plakalı oto farları

bizlerdik elimizde lüksler has bıldırcın avcıları
iğneli çan yapraklarından içerdik göksularını

yanlışlarını yalanları gibi saklayan
tavşanlar olduk artık farlardan kaçamayan)

Akif Kurtuluş

inceleme

Edebiyatta Gelenekten Yararlanma ve Bingöl Hikâyeleri (I)

Ali İhsan Mıhçı

Kültürün, kendi içinde maddî ve manevî öğeleri taşıyan bir parçası olan gelenek, toplumsal süreçler boyunca oluşan ve halk kesimlerinin duyuş, düşünüş ve davranışlarını yönlendiren, aynı zamanda kendisi de toplumca yönlendirilen alışkanlıkların toplamıdır. Geleneği, durmaksızın akıp giden yaşamın duran, değişmeyen, başkalaşmayan yanlarının ifadesi olarak görmek, insana ilk bakışta doğru gibi gelen bir yaklaşım ise de, özünde yanlıştır elbette. Çünkü gelenek, çürümüş olan her şeyin toplamı değildir; kültürel sürecin diyalektiği bağlamında demokratik öğeleri de içermek zorundadır ve içermektedir. Onun, çoğu kez «çağdaşlık»la çelişmesi, çatışması, tümüyle duruk niteliğinden ileri gelmez. Tersine kuramsal olarak «ileri»yi, bir üst aşamayı ifade eden ideolojiler karşısında onun direngen bir nitelik göstermesi, kendini korumak için birtakım sübaplarla donanımı, bir «geri»nin ifadesi olmakla birlikte, bir başka «geri»ye karşı tepkinin de ifadesi olabilmektedir. Bu «geri», «çağdaş» bile olsa... Çoğu kez toplum adına, toplumun/halkın mutluluğu adına ortaya çıkan ideolojiler ve bunların sahibi egemen güçler karşısında, sezgisel yoldan gelişen bir halk tepkisinin, geleneği ideoloji düzeyine yükselttiği görülür. Sözgelimi şu parça, Osmanlı ticaret burjuvazisinin gelişimi karşısında feodal değerlerin parçalanmaya başlamasından doğan duygusallığı içermekle birlikte, halkın genel çıkarlarına aykırı bir gelişimin ahlâksal düzeyde eleştirisidir ve yukardaki düşünceye ilginç bir örnektir: «Eyvah fukaranın beli büküldü/Medet ticaretin gücüne kaldık/İyiler âlemden göçtü çekildi/Bizler zamanenin picine kaldık» (Seyrânî.) Bu örneğin yalınkat bir «ileri - geri çatışması» bağlamında düşünülmesi doğru olur mu? Demek ki, tarihsel olarak bir «ileri»ye karşı gelişen bir «geri»nin direnişi, gerçekte - yukarıda da belirtildiği gibi - diyalektiktir ve bu nedenledir ki, «çağdaşlık - çağdışılık», «ileri - geri» ikilemleriyle - böyle bir formel mantıksal yaklaşımla - sorunun özüne inmek olanaksızdır. Hele de, ilkel toplumdan sonraki sınıflı toplum düzenlerinde, geleneği de içeren halk kültürünün seçeneği, egemen kültür olageldiği için, bu ikilemlerin yalınkat kavrayışıyla egemen kültürel yapı ve ideolojinin dönencesine girilebileceği gözden ırak tutulmamalıdır. Denilebilir ki, sınıflı toplumlarda egemen kültürler, tarihsel gelişimin ileri bir aşamasına toplumu sıçratan dinamik güçlerin kültürleri olarak, halk kültürünün ve tarihsel işlevini tamamlamış sınıf kültürlerinin karşısında ileriyi, canlı ve devingen olanı temsil etmez mi? Soru, topluma egemen olan sınıfın ilerici - devrimci aşaması ve «ileri - geri» ikileminin evrimselliği açılarından doğrudur. Ne var ki bu, — yineleyelim — halk kültürünün demokratik yanlarının da çürüyen yanlarınca duruk, değişmez, başkalaşmaz olduğu gibi ilkel bir yargının nedeni olamaz. Çağlar boyunca üretici halk yığınlarının pratiğinden doğan kültür öğelerinin, sosyo - ekonomik erkin elde edilmesi ve denetlenmesi mücadelesinde hem o halk yığınlarına, hem de egemenlere ideolojik veriler sağlaması, bu kültürel yapının diyalektik niteliği gereğidir. Sınıf kültürü gibi halk kültürü de zora dayalı müdahalelerle yaratılamaz, tarihsel süreç içinde oluşur. «Yaratılacağını» savunan düşünceler özünde elitisttir. Bu bakımdan «halk» kavramının zaman içinde yüklendiği farklı içeriklerle karmaşıklaşan yapıcı gibi bulanıklık gösteren «halk kültürü» de müdahaleci bir yaklaşımla «tümden» değiştirilemez, ancak ondan «yararlanılabilir.» Bu yararlanmada tarihsel olarak «ileri» nitelik taşıyan sınıfın, ondaki ileri öğeleri ortaya çıkarıp dönüştürmesi esastır. Böyle olunca sorunu «öz»ü ile kavramak gerekecektir. Dönüştürülmeden alınan ve kısa vadeli ideolojik - politik çıkarlar doğrultusunda kullanılan öğelerin, yeni kültürel yapıya emişmesi yerine mekanik birleşimi (bireşim değil) gerçekleşir. Bunun yararcı anlayıştan ileri gelen bir uygulama olarak, sözgelimi populizm gibi sözde halkçı kuramların kaynağını oluşturduğu bilinir. Öte yandan, «kültür devrimi» denilen küçükburjuva radikal düşünceden kaynaklanan uygulamaları da bu yanlış kavrayış içinde anmalıyız. Gerek populizm gibi kuyrukçu düşüncelerin, gerekse tarihselliği yadsıyan bilim dışı kültür devrimi tezini gündeme getiren zora dayalı radikal anlayışların halk kültürünü dönüştürme işlevini yerine getirecek niteliklere sahip olmadığı açıktır. Bu bakımdan halk kültürüne ve geleneksel yaşama eğilirken, mutlaka dönüşümü amaçlayan bilimsel bir kavrayışa ön verilmesi gerekir. Dönüştürme kavramı, dinamik bir sınıfın ideolojik - politik yapılması içinde önemli yer tutar. Amaç, halk kültüründeki canlı, devingen, demokratik içerikli öğelerin niteliksel gelişimini yeni bir kültürel yapının öğeleriyle bireştirmektir. (Birleştirmek değil.) Batı'da burjuvazi, edebiyattan öteki sanatlara, dinden ahlâka ve geleneğe dek uzanan geniş bir düzlemde bu dönüştürme işlevini egemen feodal kültür karşısında uzun mücadeleler sonunda gerçekleştirmiştir. Ne var ki, burjuva demokratik devrim sürecini yaşayamayan toplumlarda burjuvazinin bu tür bir işlevi omuzlaması beklenemez. Çünkü sözkonusu toplumların burjuvazileri,

halk kültürünün demokratik öğelerini dönüştürecek dinamik bir süreci yaşama olanağından yoksun kalmışlar —ya da— bırakılmışlardır. Başka bir deyişle, kendi iç dinamiğiyle ilerici bir işlevi yerine getirme sürecini yaşayamadan gericileşmiş olması, onun burjuva demokratik atılımlar yapmasını ve bu arada feodal kültürün egemen yapısını da, halk kültürünün tüm öğelerini de dönüştürücü bir işlevde ortaya çıkmasını engellemiştir. Bunun sonucu olarak kültür ideolojisinin ve yapılanmasının kozmopolit niteliğe bürünmesi kaçınılmazlaşmıştır. Yine bunun sonucu olarak tarihsel evrim açısından burjuvazinin üstesinden gelmek zorunda olup da gelemediği dönüştürme işlevinin, burjuva demokratik süreç atlanarak daha üst düzeyde ele alınıp gerçekleştirilmesi, feodal kültürel yapıdaki demokratik öğelerin sosyalist doğrultuda araştırılıp bulunması ve dönüştürülmesi görevi gelip dayatmıştır. Edebiyat alanında da bu görev, birtakım denemelerin yapılmasına karşın, gündemdedir.

Edebiyatta gelenekten yararlanma, Tanzimat döneminde bilinçli olarak başlamıştır denilebilir. Bunun başta gelen örnekleri de Şinasi'nin tek perdelik oyunu Şair Evlenmesi ile Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarıdır. Ancak bu örneklerde, halk kültürünün burjuva demokratik dönüşümünün amaçlandığı söylenemez. Çünkü en azından kendileri burjuva kültürünü özümsemiş değillerdir. Her iki örnekte de Osmanlı aydınlarının ortak niteliği olan Doğu - Batı bireşimciliği ağır basar. Bu, kültür bağlamında feodal kültürle Batı kaynaklı burjuva kültürünün bireşimi olarak alınabilir. Yani bunlar, burjuva ideolojik donanımla egemen feodal kültüre ve halk kültürüne yaklaşıyor, dönüşümcü bir amaç gözetiyor değillerdi. Tersine, «çağdaşlaşma» adına Batı ve Batı kültürüyle kurulan ilişkinin özünü «Osmanlılaştırmak» istiyorlardı. Bu isteğin dönüşümcü bir kültür kavrayışına yetmeyeceği bellidir. Yetmemiştir de.

Şair Evlenmesi'nde teknik açıdan «ithal edilen» Batı tiyatrosu kalıpları içinde geleneksel ortaoyununun diyaloğ özelliklerine yer verilmiş olması, dönüşümcü bir tavırdan kaynaklanmaz. Yararlanmanın yöntem ve amacı yanlıştır. Yanlışlık, ortaoyununun niteliklerinden değil, kimi özelliklerinden mekanik biçimde yararlanılmış olmasından ileri gelir. Kaldı ki, öteki seyirlik türler ile sözgelimi mesnevilerden tiyatro açısından nasıl yararlanılabileceği gibi sorunlar hiçbir zaman gündeme alınmamıştır.

Ahmet Mithat'ta ise öykü ve roman gibi Batılı türlere meddah anlatımının sokulduğu görülür. Ne var ki, Şinasi'deki başarısızlığın daha da koyusuyla karşılaşırız bu uygulamada. Batı, destan, halk öyküsü ve bunların evrimiyle oluşan öteki türleri süreç içinde dönüştürerek romana ulaşmıştır. Yani roman ve klasik anlamda öykü, burjuvazinin iktidar öncesi oluşturduğu kültürünün ürünleridir. Dönüşümle ortaya çıkmıştır. Ahmet Mithat ve benzerleri ise bu kültürel verilerden yararlanarak Batılı romanı özgün bir yapıya kavuşturmak için çaba gösterecekleri yerde, meddah geleneğinin kimi öğelerini yapıtlarına başarısızca «monte etmek»le yetinmişlerdir. Bu montajda halk kültürünün ciddi ve derinlemesine bir kavrayışla ele alındığına tanık olamıyoruz. Demek ki



Salla başla dik baş

bunlar, niteliksel dönüşüm bir yana, teknik bir gelişimi bile eli yüzü düzgünce başaramamışlardır. Bu bakımdan, Tanzimat dönemi «halkçı»larının halk kültüründen yararlanma konusunda dişe dokunur bir iş yaptıklarını söylemek güçtür.

Şiirde sorunun mekanik yararlanma düzeyinde bile ele alındığı görülmez Tanzimat'ta. Bu türde halk kültürüyle ilişkilerin başlaması için 1910'ları beklemek gerekmiştir. Ne var ki, bu yıllarda Z. Gökalp, M. Emin Yurdakul gibi şairlerce denenen «yararlanmalar»da da dönüşşümcü bir tavırdan çok «yararcı/kullanımcı» bir tavrın geçerli olduğu görülür. Hececiler'de görülen de budur.

Öykü, roman ve şiirde geleneksel yaratımlara ilişkilerin derinlemesine kavranması, Cumhuriyet'in ilk on beş, yirmi yılından sonra başlamıştır denilebilir. Bu anlamda şiirde gelenekten yararlanma, başlarda Enver Gökçe, Nazım Hikmet ve Attila İlhan tarafından ele alınır. Gökçe'nin halk edebiyatı ve genelde folklorik ögelere ilgi duymasına karşılık, Nazım (ağırlıklı olarak) ve A. İlhan (yalnızca) Divan edebiyatına yönelmişler, onlarda sanatın demokratik dönüşümüne elverişli ögeler aramaya başlamışlardır. A. İlhan'ın bu arayışta doğru bir perspektif getirdiği söylenemez. Bu yüzden doğru sonuçlara ulaşabilmiş değildir. Halk kültürü/saray kültürü/burjuva kültürü bireşiminden yana bir ideoloji ile esasen doğru sonuçlara ulaşması da beklenemezdi. Nitekim, gelenekten yararlanma konusunda verdiği örneklerde Yahya Kemal şiirine egemen anlayışın karşısına konulabilecek bir seçenek getirememiş, kendisi de bunu

farketmiş olmalı ki nicedir bu işten vazgeçmiş görünmektedir. Son zamanlarda Vecihi Timuroğlu'nun da gelenekten yararlanma sorununa ağırlık verdiğine tanık olmaktayız. Timuroğlu'nun yararlanmaya yöneldiği veriler, Anadolu halk kültür geleneğinden çok Ortadoğu İslâm kültür çoğrafyasındadır. Şiirlerinde kutsal kitaplarla kısas-ı enbiyaya yansıyan kültürel öğelere ağırlık vererek kendine özgü bir yararlanma yolu tutmuştur Timuroğlu. Ne var ki, yer yer dönüşümcü anlayışı somutlamakla birlikte, sözkonusu çoğrafyanın konu, duyarlık ve üslup dünyasını çok dar boyutlarda ele aldığı için entellektüel bir şiire kapı aralama yanlışlığını da sürdürmektedir.

Nazım ve E. Gökçe, gelenekten yararlanma sorununa daha tutarlı bir demokratik dönüşümcü kültür kavrayışıyla yaklaşırlar. Bu kavrayış, Divan'ın Nedim'ini, ya da halk edebiyatının Karacaoğlan'ını edasıyla, tekniğiyle, diliyle, duyarlılığıyla, kısacası şiirin geleneksel yapısıyla çağdaş şiire aktarmak, ya da monte etmek biçiminde bir uygulamayı olanaksız kılar, Nitekim her ikisinin gelenekten yararlanma konusunda niteliksel bir dönüşümü amaç seçtikleri; farklı açılardan gelişmekle birlikte, özleri ve sesleriyle feodal yaşam bağlamında kalan Divan ve halk şiirini çağdaş yaşamın nitelikleriyle bağdaştırdıkları görülür. Bunlar, ses açısından Z. Gökalp, M. Emin'den Hececiler'e gelinceye değin Divan ve halk şiirlerinin tek sesli yapısını kırmaya yanaşmayan anlayışlara, bu şiir geleneklerinden aldıkları ses gereçlerini senfoni düzeyine yükselterek yeni bir nitelik kazandırmışlardır. Sözcük, kalıplaşmış söz öbekleri (vb.) öğelerini şiirlerine olduğu gibi taşımak yerine, bunlardaki öze ilişkin nitelikleri denetimden geçirmiş, seçip ayıklamış ve kendi şiirlerindeki özle bütünleşecek biçimde niteliksel dönüşüme uğratmışlardır. Biçimsel yararlanmanın sınırlarını aştığı için, bu doğru tavrın şiirimize önemli katkısı olduğu açıktır. Şiir alanında Hasan Hüseyin, Gülten Akın gibi daha başka örneklerde de bu olumluluk görülür.

Ancak, roman ve öyküde örneklerin bunca bol olduğu söylenemez.

Romanda gelenekten yararlanma hemen hemen Yaşar Kemal'le başlar. (Başka örneklerden de söz edilebilir; ama konuyu açıklayabilecek bu tek örnekle yetiniyoruz.) Romanımızın geldiği bugünkü noktada, Yaşar Kemal'in destan ve efsane geleneğinden yararlanarak verdiği yapıtların belli bir yeri vardır. Ne var ki, efsane dilinin çağdaş romana aktarılıp iyice beslenmesi, geliştirilmesi ile başlayıp biten bir estetik eylem, Yaşar Kemal örneğinde olduğu gibi, gelenekten yararlanmanın yalnızca bir açıdan başarılabildiği anlamına gelir. Ayrıca Yaşar Kemal'in geleneksel «öz» karşısında dönüşümcü etkin bir tavırdan çok, onaylayıcı edilgin bir tavrı benimsediğini İnce Memet örneğine dayanarak ileri sürebiliriz. Halk kültürü içinde oluşan «eşkiyalık» ideolojisi, hemen tüm halk kültür ögelerinde olduğu gibi doğrularla yanlışları bir arada tutan, karmaşık bir ideolojidir. Özünde egemen erk'e tepki niteliğinde bir başkaldırıyı taşıyan, ama bunu kitlesellik «adına» kitlesellikten bireysel düzleme aktaran bu ideoloji, «eşkiyalık» olgusunu halk kolektivitesi adına yüceltebilir; ama dönüşümü amaçlayan çağdaş bir yazar, bu olguyu bu perspektiften değil, bilimsel doğrultuda ele almalı ve ondaki demokratik kültür ögelerini ayrıştırıp yeniden düzenlemelidir. İnce Memed'in bunu gerçekleştirdiği söylenebilir mi?

Öyküde gelenekten yararlanma çabaları, denilebilir ki son on, on beş yıllık sürede verilen örneklerle somutluk kazanmıştır. Feodal üretim biçiminin değil, ama feodal üstyapının yer yer canlı biçimde yaşadığı Türkiye'de, halk kültürünün feodal nitelikli ögelerden arınmışlığı düşünülemez. Bu kültürden egemen kültüre aktarılan ögelerden çoğu da doğallıkla feodal niteliklidir. Öte yandan egemen kültürel yapının kozmopolitliği, halk kültürünün her alanda erozyona uğraması ve bozulması sonucunu doğurmaktadır. Elbette ki bu saptamalar, saf ve «has» bir halk kültürünün övgüsü ya da savunusu için değil, kozmopolitizmin halk kültüründeki demokratik ögeleri çürütücü işlevine dikkat çekmek için yapılıyor. Sözgelimi, ilericilik adına başlatılan ve uzun bir süre ilerici, demokrat insanlara «beğendirilen» folk müziği (edebiyatla da ilişkili olarak), böyle bir olumsuz işlevin açık kanıtıdır. Durum bu olduğuna göre, halk kültür geleneğindeki söze, ezgiye ilişkin feodal ögeler karşısında yokumsayıcı ve yadsıyıcı bir tavır almaktan kaçınarak onlardaki demokratik ögeleri erozyondan kurtarıp sağlıklı bir kültürel bireşim sürecinde yeniden var etmek, edebiyat açısından toplumcu - gerçekçi sanatçıların önünde bulunan güç bir görevdir. Bunu ortaya koyarken, dikkat edilirse perspektifimiz yine dönüşümcü kültürel etkinliği göstermektedir. Çünkü dönüştürülmeyen bir kültürel öge, özünde demokratik de olsa, dönüşüme elverişsiz çürümüş ögelerin arasında bu niteliğini gösteremez, ya da bu niteliğinin yozlaşması sonunda özünü yitirir.

Öykü türüne bu açıdan yaklaşan sanatçılar olmuş mudur? Dönüşümcü perspektiften neler getirilmiştir?

Halk kültür ürünleri, yerel ve evrensel ögelerle örülmüş bir bireşimdir. Halkların tarih öncesi çağlarda oluşturdukları kültürler; insan - doğa çelişkisinin soyutlanmasıyla ortaya çıkan verilerle yüklüdür ve bu veriler yaşamın kavranışı, doğasal güçlerin yorumu (vb.) açılarından birbirine çok benzerler. İnsan - toplum çelişkisinden kaynaklanan verilerde de benzerlikler yoğundur. Halk bilincinin kolektif niteliğini henüz yitirmediği çağlara ve toplumsal yapılara uygun birtakım soyutlamalar sonucunda ortaya çıkan ürünlerde olağanüstülük niteliğinin ağır basması, ayrıca yaratılan insanlarda bireysel tercihlerden çok toplum adına davranışların önde gelmesi, onların bu ideolojik konumlarına denk düşer. Bu kolektif bilince bağlı kişilerin iyi - kötü, doğru - yanlış ikilemleri içinde bireysel, hatta bireyci davranışlara ulaşmaları için uzun süreler gerekmiştir. Ama olağanüstülük niteliği, ideolojik bir gelenek olarak daha sonraki çağlarda, halk yaratımlarında varlığını sürdürmüştür. Bu olağanüstülük ki, bireysele ve bireyciliğe yönelen kişilerde yine de halk kolektivitesinin geçerli olduğu anlamına gelir. Çünkü olağanüstülük, onlara toplum adına iş yapma «yeteneği» kazandırır. Aşil'den Oğuz

Kağan'a, Zevs'ten kutsal ışığa varıncaya dek tüm destan kişi ve varlıklarında görülen olağanüstülük, daha sonra bu türün evrimiyle oluşan halk öykülerinde ve menkıbelerde de sürer.

Herhalde bu yüzden olacak, çağdaş sanatçıların halk kültüründen dönüşümcü yararlanmaları öncelikle destan ve masallarla başlamıştır. Bu konuda iki kalın çiğgi üzerinde yürüyen farklı iki anlayış görüyoruz. Birincisi duruk ve edilgin, ikincisi devingen ve etkindir. Edilgin olanı, örneklemek gerekirse E. Cem Güney ve benzeri yazarların, derlenmiş destan, masal ve halk öykülerinin özüne dokunmaksızın yalnızca dil ve üslubuna «çağdaş» müdahaleyle gerçekleştirdikleri ürünlerde ortaya çıkar. Bu ürünlerde sözgelimi Keloğlan yine bildiğimiz Keloğlan'dır. Halk adına konuşan, devinen ve yapan, ama bunu birey bağlamında dışlayan bir masal kişisi... Dildeki «çağdaşlık» dışında, «öz» ve geniş anlamıyla «teknik» açıdan olsun bir dönüşüme uğratılmamıştır. İyilik ve kötülük, doğruluk ve yanlışlık, geleneksel düşüncenin ölçüleri içinde varlığını sürdürür durur. İkinci ve etkin yaklaşım, bizde Nazım'ın Sevdalı Bulut'undaki kimi masal çalışmalarıyla sayılı örneklerini verir. Sabahattin Ali'nin Sırça Köşk'ünü de ilk örnekler arasında anmalıyız. Edilgin tavrın didaktik ağırlıkla ta Tevfik Fikretlere, Z. Gökalp'lere uzanmasına karşın, etkin tavrın gecikmiş olması, Türk edebiyatında toplumcu - gerçekçi estetik kuramın tartışma ve yaratma gündemine gelişindeki gecikmeyle yakından ilgilidir. Ancak özellikle 1970'li yıllarda Behrengi ve benzeri yazarların geleneğe yaklaşma biçimleri tanınmaya başladıktan sonra, bu doğrultudaki ürünlerin hayli arttığı bir gerçektir.

Ne var ki, öykü türünde gelenekten yararlanma konusunda benzer bir etkinlikle karşılaşamıyoruz. Üstelik kurulan ilişkilerin, gelenekselin gerçekçi doğrultuda dönüşümüne katkısı da tartışılabilir. İzleme mi? Yararlanma mı? Dönüştürme mi? Sorun budur.

Geleneksel öyküden yararlanma açısından Afet Ilgaz, Tarık Dursun K. Haydar Koyunoğlu ve Ahmet Say'ın ilk elde anılması gerektiğini düşünüyoruz.

Afet Ilgaz'ın Halk Hikâyeleri adlı yapıtındaki öyküler, yazarın deyişiyle «halk hikâyeleri biçiminde ama günümüz Türk toplumunun çeşitli kesimlerindeki kadın ile erkeğin ilişkilerini tutumsal ve toplumsal bir açıdan yazmak» amacıyla oluşturulmuştur. Ne var ki bu amaç, çağdaş öyküde gelenekten yararlanma (**yalnızca** yararlanma) açısından bile gereğince gerçekleşmemiştir. Çünkü ne öz, ne de biçim ve teknik yönünden geleneksel öykülerin «kullanıldığı» görülür bunlarda. Yalnızca öykü adları «ile» bağlacıyla kurulan birer öbek olarak halk öykülerini anımsatır. İçerik ve öz yönünden, sözgelimi bir aşk olgusunun gelenekseldeki diri yanlarının dönüştürüldüğü söylenemez. Ilgaz'ın Halk Hikâyeleri, başka açılardan bakıldığı zaman başarılı bir toplam olarak değerlendirilebilir, buna biz de katılırız; ama biçim, teknik, içerik ve öz yönünden geleneksel verilerin kültür bağlamında ele alınıp dönüşümcü bir değerlendirilmesinin yapılarak yeniden üretilmesi açısından bu öyküleri yeterli örnekler sayamayız.

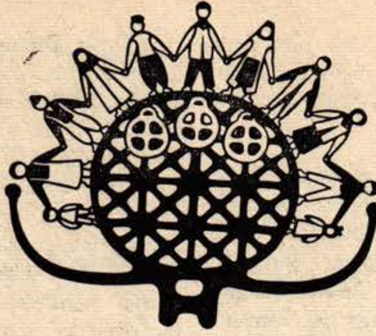
Tarık Dursun K.'nın Bağrı Yanık Ömer İle Güzel Zeynep adıl kitabındaki öyküler de, bu anlamda bir geleneksellik-çağdaşlık ilişkisini somutlayamamaktadır. T. Dursun, Ilgaz gibi öykü adlarından başlattığı yararlanmayı biçimsel olanaklar açısından sürdürmeye çalışmıştır. Halk öykülerinde (özellikle türkülü öykülerde) görülen «aldı»lı diyalog başlangıçları buna örnek verilebilir. Ayrıca şu söylenebilir ki, T. Dursun, halk öykülerindeki öze ilişkin kimi motifleri çağdaş burjuva duyarlığı açısından dönüştürebilmiştir. Bu dönüştürmede, bireysele ve bireyciliğe kayan halk kolektivitesinin yeniden çoğullanmak yerine, bireyciliğe yükseltilmesi esastır.

H. Koyunoğlu'nun özellikle ilk kitabı Dilşo İle Dilşe'deki öyküler, teknik açıdan olmasa bile, dil, üslup ve duyarlık açısından halk öykülerine daha yakın durmaktadır. Bu, Koyunoğlu'nun halkla daha yakın ilişkilerinde ileri geliyor olabilir. Ama Koyunoğlu, geleneksel kültürel verileri «ham» halleriyle iyi tanıyor olmasına karşın, kültür dönüşümü sorusuna bilinçle yaklaşmamıştır. Yaptığı, dil ve üslup bakımından yararlanma düzeyinde kalmaktadır. Bu nedenle Dilşo ile Dilşe'de geleneğin dönüştürülmemesinin bir sorun olarak yansıdığı savlanamaz.



Ey İnsanlar birbirinizi seviniz

SÜRECEK



ANKARA BELEDİYESİ «TEMİZLİK KAMPANYASI» İLKOKULLAR ARASI RESİM YARIŞMASI SONUÇLANDI.

ANKARA BELEDİYESİ'NCE AÇILAN «TEMİZLİK KAMPANYASI»NA İLKOKUL ÖĞRENCİLERİNİN DE KATILIMINI SAĞLAMAK AMACIYLA DÜZENLENEN «BELEDİYE'NİN ÇALŞMALARINA YURTTAŞLAR NASIL YARDIMCI OLABİLİRLER» KONULU RESİM YARIŞMASI'NIN ÖDÜL DAĞILIMI ŞÖYLEDİR :

ÖDÜLLER

BİRİNCİ
Umut AKÇE 4/F
Fevzi Atlıoğlu İlkokulu

İKİNCİ
Bilge Can PEKMEZCİ 3/A
Oğuzlar İlkokulu

ÜÇÜNCÜ
Tolga KINALI 1/E
Gazi Osmanpaşa İlkokulu

MANSİYONLAR

Sinem BİLGÜTAY 2/B
Bahçelievler İlkokulu

İbrfahim Vedat GÜVEN 5/D
Bahçelievler İlkokulu

Fatma ŞENYURT 4/C
Ayvalı İlkokulu

JÜRİ ÖZEL ÖDÜLLERİ

Özlem Yılmaz (Namık Kemal İlkokulu) - Özge Kınıklı (Namık Kemal İlkokulu) - Arzu Özarar (Ulubatlı Hasan İlkokulu) - Ercüment Güçlü (Ulubatllı Hasan İlkokulu) - Ragıp Emre Tanutku (Ulubatlı Hasan İlkokulu) - Ebru Güroğlu (Mimar Kemal İlkokulu) - Fatoş Topal (Timur İllkokulu) - Ece Mert (Fevzi Atlıoğlu İlkokulu) - Mustafa Yıldız (Yeni Turan İlkokulu) - Özgür Tuğa (Aydınlıkevler İlkokulu) - Cem Kunçay (Teğmen Kalmaz İlkokulu) - Zeynep Efe (Saime Kadın İlkokulu) - Onur Marşan (Ahmet Vefik Paşa İlkokulu) - Deniz Bozatlı (Necatibey İlkokulu) - Emine Aslan Kınık İlkokulu) - Nesrin Tuğ (Telsizler İlkokulu) - Zeynep Demir (19 Mayıs İlkokulu) - Serkan Güntürk (Kavaklıdere İlkokulu - Tülin Şener (Oğuzlar İlkokulu) - İskender Yılmaz (ME - SA İllkokulu)

Ödül : Ziraat Bankası tarafından 500'er liralık banka cüzdanı

DİĞER ÖDÜLLER

Gülin Güngör (İltekin İlkokulu) - İpek Aksu (İltekin İlkokulu) - Güray Şenol (Sarar İlkokulu) - Selvi Suer (Sarar İlkokulu) - Ayça Akın (Sarar İlkokulu) - Kubilay Ünal (Sarar İlkokulu) - Özge Afacan (Teğmen Kalmaz İlkokulu) - Dilek İlker (Teğmen Kalmaz İlkokulu) - Songül Baş (Ayrancı İlkokulu) - Songül Kalemci (Ayrancı İlkokulu) - Gürkan Doğançay (Mimar Kemal İlkokulu) - İlknur Çetinkaya (Mimar Kemal İlkokulu) - Ali İhsan Özdemir (Yeni Turan İlkokulu) - Sakine Emirci (Yeni Turan İlkokulu) - Serap Bozkurt (Yeni Turan İlkokulu) - Hasan Değirmenci (Merkez Seymenler İlkokulu) - Selim Çiçek (Merkez Seymenler İlkokulu) - Bülen Cengiz (Salih Alptekin İlkokulu) - Murat Hacı Salihoğlu (Salih Alptekin İlkokulu) - Ebru Baran (Oğuzlar İlkokulu) - Osman Baran (Oğuzlar İlkokulu) - Leyma Tarlabölen (Batuhan İlkokulu) - Dilek Dağlı (Saime Kadın İlkokulu) - Ayşe Öztürk (Merkez Atatürk İlkokulu) - Perihan Karakaya (Sakalar İlkokulu) - Deniz Ardal (Hürriyet İlkokulu) - Aynur Aydemir (Ayvalı İlkokulu) - Seyfullah Turan (Akagündüz İlkokulu) - N. Esra Kınıklı (Namık Kemal İlkokulu) - Ali Çamur ,Akşemsettin İlkokulu) - Betül Kaplan (ME - SA İlkokulu

Ödül : Türkiye İş Bankası - Çocuk Yayınları, Hikayeler Demeti, Kültür Bakanlığı - Dört Çeşit Çocuk Kitabı, Sümerbank - Atatürk Takvimi, Turizm Bakanlığı - Haritalar ve Tanıtıcı Broşürler.

YAPIT SAHİPLERİNE 24 OCAK 1981 GÜNÜ SAAT 1100'de YAPILACAK TÖRENLE ÖDÜLLERİ VERİLECEKTİR. AYRICA YAPITLAR 20 GÜN SÜRE İLE BELEDİYE SANAT GALERİSİNDE SERGİLENECEK

ADRES

Zafer Çarşısı Üstü. Belediye Sanat Galerisi Yenişehir/ANKARA

(Baş tarafı 2. Sayfada)

çıkarlarına dokunmadığı sürece — ancak soyut bir alanda hoş görülür». (5)

«Soyut bir alan»?. Yani «somutu yansıtma amacında olmayan» bir alan... Evet arkadaşlar, sanat ürününün, edebiyat ürününün metalaşması sonucunda karşılaştığımız yeni boyutlara dikkati çekmek isterim: Sanat adına, edebiyat adına, yalnızca soyut bir alanda at oynatma icazetine göre ürün yayınlamak. Sermaye desteğinde çıkartılan sanat dergilerini bekleyen başlıca tehlikelerden biri de budur. Bu soyut alanda at oynatmak için, ona göre ne gibi ürünlerin, ne gibi yazıların, şiirlerin, yorumların, haberlerin vb. yayımlandığı sorusunu, dinleyicilerin isteğine bırakıyorum. Oturumun «soru - yanıt» bölümünde, eğer dinleyici arkadaşlar dilerlerse bu konuya öteki konuşmacı arkadaşlarımızla birlikte dönebiliriz.

Edebiyat ürününün meta'laşması paralelinde sanat - edebiyat dergilerinin bir meta olarak kitlelere sunulması, bizce sanattan uzaklaştırmanın yaygınlaştırılmasıdır. Büyük sermaye güdümündeki sanat dergilerinin, düşünceye ve yaratıya getireceği tehlikelerin başka boyutlarına geçmeden önce, toplubilimci dostumuz Emre Kongar'ın bu konudaki görüşlerini karşılamak gerekiyor. Şöyle diyor Emre Kongar: «Türkiye'de gelişen kapitalizm, sanat ve edebiyata bir Rönesans «meseni» gibi destek mi verecektir, yoksa bir Osmanlı Saraylısı gibi onu «kullaştırmaya» mı yönelecektir? Hemen belirteyim ki, birinci davranış biçimi, Türkiye'nin kültür ve sanatını geliştirecek ve zenginleştirecek bir yoldur». (Milliyet Sanat Dergisi, 15 Ocak 1981).

Toplumbilimci Emre Kongar'ın, kapitalist sistemde sanat ve edebiyatın nasıl bir görünüm aldığını, kapitalizmin sanatı geliştireceğini mi yoksa yozlaştıracağını mı; zenginleştireceğini mi, yoksa yoksullaştıracağını mı bilmesi gerekir. Hele, Avrupa'da Rönesas dönemiyle 1981 Türkiye'sinin iki karşılaştırma ve benzetme öğesi olarak bir araya hiç getirilemeyeceğini, işin ABC'si olarak çoktan anlamış olacağını umardık. Yukardaki sözleri Emre Kongar neden söylüyor, neyin adına söylüyor, neye prim vermek istediği için söylüyor, kestiremedik.

Sözü dağıtmadan, konumuzu ağırlık noktasına getirmek istiyorum. Büyük sermayenin sanat dergiciliğine el atmasının ne gibi sonuçları doğacaktır?

Sermaye kendi ideolojisinin, kendi dünya görüşünün propagandasını yapma fırsatını bu yolla bir kez daha mı elde edecektir? Bu mudur tehlike?

Hayır arkadaşlar, sorunu bu kadar kaba koymayalım. Bizce, yaşadığımız çağda burjuvazinin artık belli bir ideolojisi, bir dünya görüşü pek yoktur. Kapitalizm, başlangıç döneminde burjuva demokrasisinin ilkelerine içtenlikle ve coşkuyla bağlılık gösteriyordu ve bu tavır, tarihsel açıdan çok önemli bir gelişmeydi, olumlu bir sıçramaydı. Şimdi böyle tutarlı bir ideolojik tavrın, bir felsefenin, sağlam ve tutarlı bir dünya görüşünün kendisini koruduğu hiç söylenemez. İçinde bulunduğumuz dönemde, Batı Burjuvazisi, emperyalist burjuvazi, dedelerinin savunduğu dünya görüşünü, bir sirk çadırının matine gösterisine benzetmiştir. Burjuva demokrasisi ilkelerinin yönlendirdiği dünya görüşünün yerini, çeşitli araç ve marifetlerin gösterildiği, ama emperyalist siyasetlerin temel amacına ulaşması için, göz alıcı ve göz boyayıcı şekilde gösterildiği cambazlıklar almıştır. Basarsınız televizyonun düğmesine, «hoşça vakit» geçirirsiniz; alırsınız kitabı elinize, önden arkaya, ya da arkadan öne doğru okuyabilirsiniz; dilediğiniz saatte sinemaya gidebilirsiniz; spor faaliyetlerini izlemek için yorulmanıza gerek yoktur. Hangi futbolcunun daha fazla yıldız kazanıp, Avrupa'da hangi futbolcunun gol kırallığında başa güreştiğini adınız gibi bilirsiniz; Arthur Miller'in dediği gibi, yalnız kalacaksanız, kendi başınıza oturmak sonucuna vararak bir köşeye çekilir, evde çalışarak, çimleri keserek, parmaklık vesaire boyayarak vaktinizi güzelce harcarsınız. Uzun uzun düşünerek, kendi kendinize söylenerek radyodaki haberleri dinleyebilir, gazetede burcunuza göz atabilirsiniz. Burcunuzda yazılanlar sizin iyice canınızı mı sıktı? Sâkinleştirici bir hap yutabilir, ya da iki kadeh içki atabilirsiniz. Radyo ve televizyonda hangi gazetenin ve derginin reklamı ağır basıyorsa, keyfiniz isterse o dergiden de alabilirsiniz...

İşte asıl tehlike budur! Burjuva ideolojisinin propagandası vs. birer klişedir, banal bir spottur. Yaşanana bakalım! Yaşananın etkisine... Kafamızdaki spotlarla, yaşananın pek de üstesinden gelemeyiz! Nasıl ki doğru bir slogan, «sanat için sanat» yerine, «hayat için sanat!» ise, biz de hayat karşısında genel tavrımızı belirlemeliyiz. Eğer bir dergi, sergi reklamlarına ve sergi haberlerine sayfalarında daha çok yer veriyorsa, bu, resim sanatı alanında öncelikle ve sadece metalaşmış ürünün, pazarı olan ürünün, dergi sayfalarına bilinçle aktarılması demektir.

Sevgili arkadaşlar, açık oturumdaki konuşmaların ikinci turunda, sermayenin güdümündeki sanat dergilerinin, sanata ve özel olarak edebiyata ne yönde zararlar verebileceği konusuna gelmek istiyorum. Şimdi söz, benden sonraki konuşmacı arkadaşımın.

⁂

Anamalcı sistemde, bir edebiyat ürününün meta işlemi görmesi, bu ürünün pazar için üretilmesi sanatçıyı ne duruma düşürür? Bu genel soruyu Paul Baran ve Sweezy'nin ağzından yanıtlandıralım:

«Bir sanatçı, kendisine gösterilen ilginin, kendi yetenek ve görüşleriyle hiç bir ilgisi olmadığını, bu ilginin moda olan bir davranışın zorlama bir yansıması olduğunu anladıkça, bu sanatçının yaratıcılığı da gösterişe döner. Halkın yapmacık ilgisine karşılık vermek ister, sonunda bir gösteriş ötekini ortadan kaldırır. Sanatçının halka bildireceği birşey yoktur, halk da sanatçıyı esinlendirmez. Sanatla toplum arasındaki bağların çözülmesi, sanatı halka gerçeği söyleme yeteneğinden, halkı da bütün tarih boyunca gerçeği en güzel açıklayan kaynakların birinden eder. (6)

Ben bu yanıtı doğru, ama çok genel, çok özet buluyorum. Bizim üzerinde asıl durmamız gereken, sermayenin sanatı - edebiyatı güdümlerken birer «yöntem» durumuna gelen ve sermayenin bu alandaki tavrını belirleyen yaklaşım biçimleridir.

Kullanılan birinci yöntem, sanatın, sanatçının, edebiyatçının düzene ters



düşmeyecek biçimde ve özellikle buna «müsaade edilerek» soyut bir alana hapsedilmesidir. Bu «soyutçu» çerçevede sanat yapmak, edebiyat yapmak, kaçış edebiyatı, gerçeklerden kaçış edebiyatı yapmak demektir. Ama kullanılan yöntem, bunu böyle göstermez. «Para için sanat» edebiyatı, «sanat için sanat» yapılıyormuş gibi gösterilir. Böylece, sözümona sanatçının artık bir ilkesi vardır ve ilkesini seçebilmiş olan sanatçı da artık özgürdür. «Sanat için sanat» yapabilmek, özgürce sanat yapabilmek gibi ortaya konmuş olur.

Arkadaşlar, bu yöntem üzerinde çok duruldu. Kaçış edebiyatının, soyut edebiyata yönelmenin toplumsal ve evrensel açılardan hangi anlama geldiği yüzlerce kez anlatıldı. Amerika'yı yeniden keşfeder gibi, ben bu yöntemin getirdiği zararlar üzerinde bu konuşmada durmayı ve bilinen şeyleri yinelemeyi gereksiz buluyorum. Dikkat etmemiz gereken nokta, sermayenin güdümlediği organlarda bu soyutçu akımın, kaçış edebiyatının hangi dozda kullanıldığıdır. Hiç kullanılmıyorsa, ya da az kullanılıyorsa, sorun yok.

İkinci bir yöntem, teknolojinin verdiği olanaklarla «gösteriş» ögesinin kullanımıdır. Kitlelere sunulan meta-yı halk arasındaki bir deyişle «allayıp pullayarak» piyasaya sürmektir. «Gösteriş» ögesi, kof olan bir içeriği saklamak için, onun değersizliğini, derinlikten ve yaratıdan yoksunluğunu belli etmemek için bol kepçe öne sürülür. Oysa, bir üründeki derinlik, yaratıdaki incelik, düşüncede «zor olan»ı yakalayabilmiş olmak, «gösteriş» ögesinin zıddıdır. Sermaye, bu yöntemle kitleleri sanatın çekiciliğine de kaptırmış olmaktadır. Gösteriş sayesinde, kitleler açısından futbol maçlarının çekiciliği ne ise, sanatın yüzeyde bulunan ve alımı kolay tarafının kitlelere sunulması da odur. Kitleler artık bu «alımı kolay» sanatla bağ kurabildiği için kendisini sanatla ilgileniyor saymaktadır.

Üçüncü bir yöntem, sanatı da «tüketim kalıpları» içine sokabilmektir. Böylece düzenin bütünselliğine büyük bir katkıda bulunulmuş olur. Toplumdaki insanlar nasıl ki deterjan kullanmak zorundalarsa, paracıklarını bankalara ve bankerlere yatırıyorlarsa, ciklet çiğneyip margarin kullanıyorlar-sa, kolonya, traş losyonu, deodoran sürünüyorlarsa ve Tom Miks, Teksas, Mister No, Killing, resimli roman vb. okuyorlarsa, bu insanların hiç olmazsa azıcık bir kısmı da sanat manatla ilgilenmelidir, sanat manat dergileri okumalıdır. Sanat alanında tüketim kalıplarını sunmak için gerekli olan nedir? Beş - altı romancı, on beş kadar şair, sekiz - on ressam vs. mi? Buyrun, şimdi onlar da hazırdır! Romancı adına sadece bunları tanıyın! Şairlerimiz on sekiz pare'dir! Hikâye diye şunları okuyun! Meta propağandamız bunlardan ibarettir!

Dördüncü yöntem, üçüncünün bir bakıma devamıdır: Güncellik, gelip geçicilik! Bu hafta hangi film gösterileri var? Tiyatroya hangisine gidebiliriz? Müzikale mi gitsek yoksa? Duydun mu, şu ressamın açtığı sergide tablolar iki yüz bine satılıyormuş? Ayol, benim gittiğim o konser var ya? Hani kürkümü ve pırlantalarımı herkese hayran bıraktırdığım konser? İşte şu dergi o konserden de bahsediyor.. ah, öyle güzel çaldılar ki! Nefisti! Yanımda da şeyler oturuyordu...

Arkadaşlar, yinelemeye bilmem gerek var mı? Gerçek sanat yapıtı, kalıcı olandır, kalıcı olanı amaçlayandır. Dizginleri elinde tutan sermaye ise, yeniden meta üretmek, değişik metaları piyasaya sürerek «pazar»da yeni mallar bulundurmak amacıyla, sabun köpüğü gibi bir parlayıp söneni yeğlemektedir. Ve bu yöntem, beraberinde «sürüleştirme» yöntemini de getirmektedir. Bu beşinci yöntemin adı aslında «kitleselleştirme»dir. Yani, piyasaya sürülmüş olan meta'nın daha çok insan tarafından, kitleler tarafından satın alınabilmesi... Kitleselleştirmenin en tipik örneklerini reklam spotlarında buluyoruz.

Altıncı bir yöntem, gene düzenin bütünselliğini sağlama açısından başarıyla kullanılmaktadır. İnsanların «hoşça vakit geçirmesi», «dinlenmesi», «eğlenmesi» için sanatın araç gibi gösterilmesi yöntemi... Hep biliyoruz: Gerçek bir sanat yapıtı, derinliğinden gelen bir güçle duygulardan duygulara sürükleyebilir insanı. Güldürebilir, ağlatabilir de. Ama gerçek bir sanat yapıtı, «eğlendirmek için», «hoşça vakit sağlamak» için yaratılmış değildir. Onu bu düzeye indirgeyen, sadece ve sadece «meta» gözüyle bakan düzenin kendisidir.

Merak uyandıran konuları gündeme getirmek de sanatın bir göreviymiş gibi gösteriliyor. Bu da yedinci bir yöntem! Doğrusu, kapitalistleşme sürecinde, kadın ile erkeğin bağımsız birer tavır kazanabildiği yerde, «merak uyandırıcı» konuların başında da «cinsellik» geliyor. Sanat açısından cinselliği, tarih boyunca işlenmiş evrensel bir değer olarak ele almak başkadır, düzen açısından ve metalaşmaya katkı olarak merakları gıcıklamak amacıyla ele almak çok başkadır.

Evet dostlar, sermayenin sanata - edebiyata el atarken kullandığı yöntemleri daha ince eleyip sık dokuyarak, daha da eleştirel bir gözle değerlendirerek geliştirmek olanaklı. Ben bu kısa konuşmamda, sermaye güdümündeki sanat ve edebiyatı ne gibi tehlikelerin beklediğini özetlemeye çalıştım. Sizlere son söz olarak şunları söylemek isterim: Sanat ve onun özelinde edebiyat, tarihin akışı içinde, yaşanılanın önünde birer **nesne** midir? Sanat ürünü sadece alınır satılır bir mal mıdır? Bu duruma mı indirgenebilmeli, düşürülmelidir? Yoksa sanat, sanatçı, edebiyatçı, tarihin içinde birer **özne** midir?

Soruyu bir kez daha koyayım: Sanat ürünü, sermayeci düzenin elinde birer nesne midir? Yoksa tarihin akışını belirleyen, ona müdahale eden, bu akışı dışardan seyretmekle kalmayıp bizzat içinde bulunarak değişimine katkıda bulunan tarihsel bir özne midir?

Sanatçı tavır, tarihin bir öznesi olmaktır sevgili arkadaşlar...

AHMET SAY

---

(1) Plehanov ve Sanat Sorunları. Jean Freville. Sayfa 75.
(2) Türkiye Yazıları dergisi, Sayı 38, Yoğun Emek, sayfa 22.
(3) Tekelci Kapitalizm, Paul A. Baran, Paul M. Sweezy, Sayfa 422.
(4) Jean Freville, Plehanov ve Sanat Sorunları, sayfa 75.
(5) a.g.y. Sayfa 75.
(6) Baran, Sweezy, a.g.y., sayfa 424.

